Ecaterina Mihăilă

SEMIOTICA POEZIEI ROMÂNEȘTI NEOMODERNE

Scanned with OKEN Scanner

*

- Ecaterina Mihăilă s-a născut la 1.I.1942, în Roman.
- Absolventă a Facultății de Filologie, Universitatea din București, 1967.
- Cercetător științific la Institutul de Lingvistică al Academiei Române, 1967; din 1999 – cercetător științific principal I (echivalent cu profesor universitar).
- Doctor în filologie (teoria literaturii), 1977.
- Stagiu de cercetare în semiotică, Urbino – Italia, 1983.
- Membră a Asociației Internaționale de Studii Semiotice, 1984.
- Premiul Academiei, 1995.
- Femeie internațională a anului 2000-2001 (The International Biographical Centre of Cambridge – England).
- Membră a Uniunii Scriitorilor, 2002.
- Premiul Asociației UNESCO Iulia Hasdeu, 2002.

Scanned with OKEN Scanner

Ecaterina Mihăilă

SEMIOTICA POEZIEI ROMÂNEȘTI NEOMODERNE

Scanned with OKEN Scanner

Coperta: Claudia Tache-Dragachis

Lucrare elaborată sub egida Academiei Române,
în cadrul planului de cercetare
al Institutului de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti"

Referenți științifici:
Prof. univ. dr. Liliana Ionescu-Ruxăndoiu
Prof. univ. dr. Eugen Negrici

ISBN 973-23-1330-7

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

INTRODUCERE 7

I. TIPURI DE TEXTE 11
1. Dominarea nominalelor şi elidarea predicaţiei 12
2. Narativul şi simularea narării 34
3. Strategii actanţiale ale combinatoricii secvenţiale 65
4. Asociaţii eufonice şi semantice din aproape în aproape 86
5. Intertextualitatea ca asumare şi distanţare 112

II. DOMENII SEMANTICE GLOBALE 150
1. Simboluri 151
2. Teme 171

III. MICROMONOGRAFII 187
1. Limbajul ca obiect al poeziei la Nichita Stănescu 187
2. Umorul tragic la Marin Sorescu 233

ÎNCHEIERE 274

Note 289
Poeţii selectaţi 294
Alţi poeţi citaţi 314
Bibliografie 315
Indice de nume 353

Scanned with OKEN Scanner

Sigle și abrevieri

DA	= *Dicționarul limbii române* (v. Bibliografia)
DEX	= *Dicționarul explicativ al limbii române* (v. Bibliografia)
DLR	= *Dicționarul limbii române* (v. Bibliografia)
GN	= grup nominal
GV	= grup verbal
LPRN	= Ecaterina Mihăilă, *Limbajul poeziei românești neomoderne* (v. Bibliografia)
NS	= Nichita Stănescu (numai în III 1)
vs	= versus

Cifra care apare după un titlu de volum indică anul apariției lui. Cifra care apare după un titlu de poezie indică anul apariției volumului ce cuprinde poezia. Când sunt două cifre despărțite prin bară, prima indică anul apariției volumului de versuri în care a apărut pentru prima dată poezia, iar a doua cifră indică anul apariției unei ediții ulterioare (selective sau definitive) din care a fost dat citatul. Cifra care apare după două puncte indică pagina. În citate se respectă ortografia folosită de autori.

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Cartea de față este o continuare a volumului *Limbajul poeziei românești neomoderne*, București, Editura Eminescu, 2001. Împreună ele sunt rezultatul unui studiu al poeziei românești dintre 1960 și 1980, efectuat prin metodologii lingvistice moderne. Lucrarea a făcut parte din planul de cercetare al Institutului de Lingvistică al Academiei Române. Îndată după 1980, s-a înființat la institut un colectiv de poetică, condus de regretatul academician Ion Coteanu, care și-a propus ca temă *Evoluția limbajului poeziei românești*. Din această temă vastă am ales perioada 1960-1980.

Pentru buna înțelegere a ceea ce urmează, se impune să repet câteva date necesare, pe care le-am scris în volumul deja citat. În perioada 1960-1980 au apărut, cu volum, 1000 de poeți. Ne-am oprit la 50 de poeți, totalizând în douăzeci de ani sute de volume.

Conducătorul temei l-a rugat pe regretatul critic literar Laurențiu Ulici să realizeze această selecție. Ea constituie corpusul pe baza căruia s-a făcut studiul poeziei dintre 1960 și 1980.

Mai mulți ani, din cauza obligațiilor pe care le aveam la o altă temă de cercetare, nu am mai lucrat la *Evoluția limbajului poeziei românești*. După 1990, colectivul de poetică destrămându-se, mai ales din cauza trecerii la diferite universități a membrilor colectivului, acad. Ion Coteanu mi-a aprobat tema personală *Limbajul poeziei românești dintre 1960 și 1980*, pe care am terminat-o în 1997 și am prezentat-o în Consiliul științific al institutului la începutul anului 2001, având ca referenți pe profesorii universitari Liliana Ionescu-Ruxăndoiu și Eugen Negrici.

Limbajul poeziei românești neomoderne, cartea deja apărută, și *Semiotica poeziei românești neomoderne*, cartea de față, reprezintă perspective complementare asupra poeziei dintre 1960 și 1980.

În *Limbajul poeziei românești neomoderne* perspectiva este textuală, dar textul e privit în alcătuirea sa internă. Pornind de la modelul de text cu patru nivele, de inspirație generativistă, pe care l-am prezentat pe larg în *Textul poetic*, 1995, în *Limbajul poeziei românești neomoderne* am anali-

Scanned with OKEN Scanner

zat modalitățile de realizare a poeticității, prin limbaj, la fiecare nivel în parte. Două nivele sunt de suprafață: *unul prozodic* (fonetic/grafic) și altul *figurativ* (realizat la nivel sintagmatic). Alte două nivele sunt de adâncime. La primul nivel de adâncime se configurează două sau mai multe domenii semantice. Înțelesurile „se adună" într-un domeniu semantic după anumite criterii, unul fiind, de exemplu, coreferențialitatea. Între domeniile semantice se stabilesc relații de diferite tipuri, ce conduc spre nivelul cel mai profund, acela al semnificațiilor generale pe care le degajă poemul.

Cartea de față adoptă tot o perspectivă textuală, numai că, de data aceasta, textul este privit în globalitatea lui. Așa se și explică prezența termenului „semiotică" în titlu. Textul poetic ca întreg este privit ca semn complex, ce se naște conform intenționalităților poeților din această perioadă, care au schimbat complet modul de a face poezie, dar și conform expectațiilor cititorilor, care și-au schimbat, la rândul lor, gustul poetic. De altfel relațiile intenționalitate/expectație se autoreglează, cum rezultă din cercetarea făcută de Paul Cornea în *Teoria lecturii*. Această problematică va acoperi componenta *pragmatică* a semioticii.

Sintactica, o altă componentă a semioticii, va fi ilustrată prin modul în care se constituie textele în globalitatea lor, iar *semantica* – prin analiza simbolurilor autarhice și a temelor generale, ce se regăsesc la toți poeții din această perioadă.

Denumirea *neomodernă*, pe care am adoptat-o pentru poezia din perioada 1960-1980, am preluat-o de la istoricii și criticii literari (*v.* Nicolae Manolescu, 2001). Apariția cărții lui Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, 1999, a suscitat vii discuții în revistele literare și, cu această ocazie, s-au delimitat și perioadele poeziei românești de după al doilea război mondial, cu denumirile corespunzătoare: *poezie angajată* (1950-1960), *poezie neomodernă* (1960-1980) și *poezie postmodernă* (optzeciștii).

Firește că poezia dintre 1960 și 1980 nu este omogenă. Cei mai mulți poeți din această perioadă duc mai departe, inovând, marea poezie dintre cele două războaie mondiale. Alții continuă însă avangardismul românesc de la începutul secolului, sincronizat cu postmodernismul occidental, în mare vogă după 1950, pe care poeții noștri încep să-l cunoască direct, în urma unei anumite deschideri spre vest. De altfel, mulți dintre poeții din

Scanned with OKEN Scanner

această perioadă sunt revendicaţi de Mircea Cărtărescu ca fiind postmodernişti.

În această carte ne vom ocupa de textele poetice în globalitatea lor. Interesul se va îndrepta spre anumite tipuri de texte, construite diferit faţă de poeziile din perioadele anterioare. Ele coexistă cu texte construite după canoane clasice sau moderne (*v.* LPRN II 1), dar atenţia noastră se va focaliza aici spre aceste tipuri de texte, căci ele constituie noutatea pe care poeţii o aduc în edificarea ca întreg a tuturor constituenţilor textuali.

Criteriile taxonomice sunt în această carte lingvistice: construirea unui text fără nici un verb predicativ sau, dimpotrivă, abundenţa verbelor în poeziile predominant narative, alcătuirea textului ca întreg prin asociaţii eufonice şi semantice din aproape în aproape, constituirea textului prin intertextualitate etc. În *Limbajul poeziei româneşti neomoderne* am prezentat concepţia lui Eugen Negrici din *Sistematica poeziei*, unde, pornind de la relaţia creator–existent–lector, realizează o tipologie textuală viabilă. Deşi criteriile tipologice sunt total diferite, multe trăsături ale tipurilor de texte concepute de E. Negrici se vor regăsi, în mod firesc, din altă perspectivă, şi în prezentarea noastră.

Tipurile de texte poetice, care aduc inovaţii faţă de cele clasice şi moderne şi care apar cu o mare frecvenţă în perioada 1960-1980, vor fi descrise în capitolul I.

O altă manieră de a privi textele în mod global este considerarea întregii opere a unui poet ca un singur text de dimensiuni foarte mari. În acest mod pot fi puse în evidenţă marile simboluri autarhice, acele simboluri ce se nasc din visarea şi imaginarea poetică a fiecărui autor. Astfel, vom urmări simbolul *păsării, zborului* şi al *transcenderii* la Nichita Stănescu, al *animalelor puternice, de pradă*, cu semnificaţii benefice, la acelaşi poet, simbolurile *existenţiale* la Mircea Ciobanu, Constantin Abăluţă, Virgil Mazilescu, simbolurile *Ieronim* şi *Ierodasa* la Ileana Mălăncioiu etc.

Dar şi întreaga creaţie poetică dintre 1960 şi 1980 poate fi privită ca un uriaş text, a cărui structură de adâncime are semnificaţii globale ce se constituie în anumite teme, care se regăsesc la majoritatea poeţilor, cum ar fi, pe de o parte, meditaţia asupra cunoaşterii prin poezie, care incită în continuare perceptibilul, sensibilul şi ideaticul, pentru a pune în valoare „corola de minuni a lumii", şi meditaţia asupra cunoaşterii ştiinţifice, pe

Scanned with OKEN Scanner

de altă parte. Ştiinţa a produs o adevărată fascinaţie prin extraordinarele descoperiri din a doua jumătate a secolului XX, care au schimbat complet viaţa şi psihologia omului, ceea ce s-a răsfrânt şi în poezie. Aceste aspecte vor fi discutate în capitolul II al cărţii.

Ultimul capitol cuprinde două micromonografii: Nichita Stănescu şi Marin Sorescu. De data aceasta vom urmări doar câte o trăsătură dominantă a operei lor, din perspectiva metodologiilor lingvistice adoptate.

Nichita Stănescu s-a născut cu un har deosebit al limbii române, devenit un miracol al exprimării poetice, motiv pentru care am considerat că *limbajul* este chiar *obiectul* spre care s-au concentrat uriaşele sale forţe creatoare.

În ceea ce priveşte poezia lui Marin Sorescu, ceea ce o caracterizează este *umorul său tragic*, de o factură originală, inconfundabilă. Vom încerca să punem în evidenţă *procedeele de limbaj*, de mare ingeniozitate, prin care poetul îl realizează.

Un ultim aspect pe care trebuie să îl precizăm priveşte lista poeţilor selectaţi. Volumele tuturor poeţilor selectaţi se află la sfârşitul cărţii, înainte de bibliografie, chiar dacă unii dintre aceştia nu mai sunt citaţi. La mulţi dintre ei ne-am referit în *Limbajul poeziei româneşti neomoderne*, unde analiza sintagmatică a figurativului s-a bazat pe un număr extrem de mare de sintagme, de la toţi poeţii selectaţi, iar prezentarea unei deveniri, imaginate de noi, de la simetrie spre aleatoriu, a structurii de adâncime a textelor, a presupus luarea în considerare a unui mare număr de poeţi.

Cartea de faţă, ca şi precedenta, care se ocupă de poezia dintre 1960 şi 1980, nu conţine judecăţi de valoare. Aceasta nu înseamnă că noi înşine nu am avut preferinţe şi nu am optat pentru o poezie sau alta, care ilustra mai bine ceea ce doream să punem în evidenţă. Însă ceea ce ne-am propus să urmărim au fost diversele procedee de limbaj inovatoare, la toate nivelele textului (în LPRN) şi unele procedee de edificare a textelor în globalitatea lor, precum şi a semnificaţiilor globale, pe care le degajă întreaga operă a unor poeţi sau chiar întreaga poezie dintre 1960 şi 1980 (în această carte).

Ţinând seamă că cercetarea noastră nu a vizat în mod direct nici valoarea operelor poetice şi nici o ierarhie axiologică, ni s-a părut important să reproducem şi în acest volum întreaga listă a poeţilor, selectaţi de un mare critic literar, în momentul începerii lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

I. TIPURI DE TEXTE

Textul, edificare organică de paliere, dintre care unele sunt vizibile, la suprafață, iar altele rămân în adâncime, ca la un aisberg, conform inspiratei metafore din titlul cărții *Textul aisberg*, de Carmen Vlad, poate fi privit și din perspectiva unei trăsături care domină întreaga construcție de foneme, cuvinte, unități frastice și transfrastice, cu toate armoniile și înțelesurile lor.

Astfel, predicația, pe care am analizat-o pe larg în *Semantaxa grupului verbal* (LPRN), poate guverna textul în ansamblul lui. Există în această perioadă texte lipsite total de predicate exprimate, după cum există texte în care predicatele abundă, deși uneori ele au doar rolul de a simula nararea unor evenimente. Poeziile cu predicația suspendată sau cu un narativism fragmentat, fără conectori, se asociază adesea cu teme existențiale grave.

Alte texte sunt construite ca întreg pe baza unor situații instituționalizate și pot fi descifrate folosind teoria actelor de vorbire și teoria logică a acțiunii.

În poezia românească neomodernă există o mare predilecție pentru textele construite exclusiv prin asociații eufonice și semantice din aproape în aproape. Succesiunea versurilor este impusă uneori doar de rimă, aceasta fiind singura „logică" a constituirii textelor. De regulă, ele sunt poezii ludice, de o mare frumusețe și ingeniozitate.

Foarte multe texte din această perioadă sunt edificate prin intertextualitate, comprimând vaste spații culturale și pregătind astfel postmodernismul triumfător. Poeziile sunt mai ales parodice, cu efecte de ironie și umor, dar uneori pot fi și grave, intertextul fiind modalitatea prin care se realizează semnificații simbolice bine disimulate și adânc incifrate.

Scanned with OKEN Scanner

1. Dominarea nominalelor şi elidarea predicaţiei

O trăsătură constantă a poeziei postmoderne este slăbirea predicaţiei în favoarea nominalelor care, prin determinări îndrăzneţe, reuşesc să schimbe percepţiile obişnuite ale lectorului asupra lumii şi să creeze noi lumi posibile imaginare. Se ştie că poezia în general are predilecţie pentru nominale, liricul fiind predominant descriptiv. Faţă de poezia clasică, poezia modernă face însă primul pas spre o reducere şi mai mare a predicaţiei în favoarea nominalelor, ca semn al esenţializării expresiei poetice (*v.*, de exemplu, Teun A. van Dijk, 1972).

În *Stilistica funcţională a limbii române* II, 1985, Ion Coteanu studiază suspendarea predicaţiei (inclusiv cu exemple din perioada de care ne ocupăm) în cadrul mai general al concentrării expresiei poetice. Procedeul este pus în evidenţă şi de Eugen Negrici în *Sistematica poeziei*, 1998.

În cele ce urmează, adoptând punctul de vedere conform căruia suspendarea predicaţiei este un procedeu specific limbajului poetic, ne vom opri asupra unor particularităţi ce aparţin cu predilecţie perioadei 1960-1980.

1. Situaţia cea mai banală, pe care o vom prezenta doar ca punct de plecare este aceea a verbelor copulative, în mod obişnuit formate cu un suport nominal. Procedeul este mult folosit în poezie şi nu rare sunt cazurile când poeme întregi, cu ample desfăşurări de grupuri nominale, se bazează pe un singur verb copulativ.

Aşa este, de exemplu, poemul lui Dan Verona, *Portret disperat al celei ce în vechimi se numea Euridice*, 1974, construit pe o serie de analogii ce formează, de fapt, „tuşele" portretului. Analogiile sunt mediate de verbul „a fi", exprimat sau eliptic, elipsa fiind marcată prin două puncte, virgulă, linie de pauză, punct sau este pur şi simplu nemarcată.

Iată aceste analogii aşa cum apar în desfăşurarea poemului:

1. U n c r i n i e ş i n d d i n s p u m a m ă r i i este Ea dimineaţa (verbul exprimat);

2. De departe văzînd-o: u n p i n a l b p e u n ţ ă r m s i n g u r a t i c (elipsă a verbului marcată prin două puncte);

3. O s u r p a r e d e e t e r n i t ă ţ i s u b e p i d e r m ă mai aproape (elipsă nemarcată);

4. Spre amiază văzînd-o: o c a t e d r a l ă s u b ţ i r e p e u n l a c d e m u n t e (elipsă marcată prin două puncte);

5. U n f l u t u r d e a u r l u m i n î n d u r m e c e r e ş t i – înspre seară (elipsă marcată prin linie de pauză);

6. U n t r a n d a f i r i e ş i n d d i n i n f e r n este Ea urcînd pe colină (verbul exprimat);

7. Coborînd aceeaşi colină: u n a l t t r a n d a f i r i e ş i n d d i n i n f e r n (elipsă marcată prin două puncte);

8. Părul ei: o c r e a n g ă d e m i r t c u u n m i l i o n d e f l u t u r i d e a u r c ă l ă t o r i n d p r i n c ă m ă r i l e c e r u l u i (elipsă marcată prin două puncte);

9. L e s p e z i s c î n t e i e t o a r e – Oasele capului (elipsă marcată prin linie de pauză);

10. Occipitalul: u n m o r m î n t a l n e m ă r g i n i r i i (elipsă marcată prin două puncte);

11. Ochii dedesubt: d o u ă l a c u r i î n c a r e t e u i ţ i p î n ă c î n d t e s o a r b e b o l t a c e r e a s c ă (elipsă marcată prin două puncte);

12. V a l î m p i e t r i t, linia nasului (elipsă marcată prin virgulă);

13. U n f l u v i u i e ş i n d / d i n c e l e s t a î m p ă r ă ţ i e a c a p u l u i. [...] linia gîtului (elipsă marcată prin punct);

14. Omoplaţii: l e s p e z i s u b c a r e d o r m c o r ă b i i s t r ă v e c h i (elipsă marcată prin două puncte);

15. S f i n t e î m p o d o b i r i a l e n e a n t u l u i: Sînii Ei (elipsă marcată prin două puncte);

16. Înlăuntru împărăţia inimii Ei. [...] Patru camere sînt – p a t r u a u r ă r i i a s c u n s e v e d e r i i (aici *sînt* are sensul „există"; verbul copulativ lipseşte, elipsa lui fiind marcată prin linie de pauză);

17. Plămînii Ei: l o c u i n ţ e a l e v î n t u r i l o r / ş i a l e c o r ă b i i l o r c u a r i p i d e p a s ă r e (elipsă marcată prin două puncte);

18. b o b o c u l d e c r i n, Ombilicul (elipsă marcată prin virgulă);

Scanned with OKEN Scanner

19. Şi suava boltă cerească, Pîntecul mic, / peste lumină şi moarte veşmînt al lumilor / pieritoare (elipsă marcată prin virgulă);

20. Mîinile Ei: fluvii muzicale în aer / prin care păsările (...) / cîntă într-o dulce încremenire (elipsă marcată prin două puncte);

21. Şi pumnii Ei mici: zidire celestă la / capătul fluviului (elipsă marcată prin două puncte);

22. Flăcări ale aceleiaşi ramure: Tibia şi Peroneul (elipsă marcată prin două puncte).

În afară de verbele, puţine la număr, care dezvoltă grupurile nominale, cele câteva verbe pe care le mai conţine poezia îşi pierd conţinutul semantic propriu-zis şi capătă aceeaşi funcţie de echivalare a grupurilor nominale. Singurul verb „plin" spre care converg toate analogiile se află la sfârşitul poeziei: Eu îmi voi clădi locuinţă la picioarele acestui Poem.

Trebuie subliniat faptul că rolul verbului copulă în exemplele citate nu este pur şi simplu de a atribui anumite calităţi unui nume, aşa cum se întâmplă în mod obişnuit. Acceptând convenţia poetică, cititorul nu va citi versul „O surpare de eternităţi sub epidermă" (este ea) aşa cum ar citi *Ea este profesoară*. În mod spontan, în primul caz, el va face următoarea transformare: „ea este ca (şi cum ar fi) o surpare de eternităţi". Atribuirea de calităţi numelui se face prin intermediul unei analogii. Paranteza cu care am completat adverbul „ca" exprimă gradul de incertitudine şi de imprecizie pe care orice analogie îl implică.

Deci, chiar şi în cazul verbului copulă „a fi", în poezie, se produce o mutaţie semantică, pe care o considerăm fundamentală, deoarece reprezintă transformarea funcţiei referenţiale în una de imaginare.

2. O poezie bazată mai ales pe descripţie este *Inventar* (1975/1978) de Şt.A. Doinaş, titlul fiind în acest sens extrem de sugestiv. Pe parcursul întregii poezii nu există nici un predicat exprimat, iar textul este construit într-un mod special. Fiecare element al descripţiei circumscrie un anumit univers de discurs, ce se închide parcă în sine.

Scanned with OKEN Scanner

INVENTAR

Sătul Scorpionul. Ambrozia, mustul
şi-o stea – încă tinere. Mici,
cu pupilele negre dilatate de gustul
tămîii, prin iarbă, furnicile.

Livezi luminate: zglobii lampioane
de fluturi tardivi. Peste şleau
rîndunici pe tomate purpurii, galioan
mînjite de zmeuri. Şi aurul.

Ce pliscuri avide! Morile de rodii.
Un chiot în strugurii copţi.
Numai fălci, numai buze – hămesitel
Strigoi alăptîndu-se: nopţile.

Ospăţ între stîlpi de răşină. Hulitul
mistreţ cu seminţele-n dinţi.
Spintecare. Şi suptul languros. Ciugu
Sub nori, saturnalia ginţilor.

Şi totuşi... Un greier în caria grinzii.
Lumină în plopi austeri
Zgîriat cositorul de pe spatele-oglinz
Din nou străvezie materia.

Şi ce? Frumuseţea – mereu descărna
Un os nălucind sub culori.
Inocentul Octombrie: scăzute amna
în frunzare neliniştea ciorilor.
Şi brume, găteli de gutuie. Şi somn
argintului viu în ciulini.
Şi cocoare în unghiuri, pelerini îns
Şi cîlţii pe flacăra inimii.

Scanned with OKEN Scanner

Verbul „a fi" este subînțeles în ipostaza de predicat nominal: „Sătul scorpionul" presupune „scorpionul este sătul". În același model se mai înscriu: „Ce pliscuri avide" – „Pliscurile sînt avide", „Zgîriat cositorul de pe spatele-oglinzii" – „Cositorul de pe spatele oglinzii este zgîriat", „Din nou străvezie materia" – „Materia este din nou străvezie". De asemenea, verbul „a fi" este înlocuit și prin linie de pauză: „Ambrozia, mustul și-o stea – încă tinere", „Numai fălci, numai buze – hămesitele zodii", „Frumusețea – mereu descărnare". Verbul următor are ca subiect tot „frumusețea", elipsa verbului fiind resimțită de data aceasta și mai puternic: „Un os nălucind sub culori".

Predicația mai este exprimată în această poezie și prin două puncte. În acest caz, ea marchează o comparație: „Livezi luminate: zglobii lampioane / de fluturi tardivi", „Strigoi alăptîndu-se: nopțile", „Inocentul Octombrie: scăzute amnare". Alteori comparația este marcată doar prin virgulă: „tomate purpurii, galioane mînjite cu zmeuri", „Și brume, găteli de gutuie", „Și cocoare în unghiuri, pelerini înspre Domnul". Cele două puncte sau virgula, care despart sintagma în componente, cu înțelesuri foarte îndepărtate, ce par uneori chiar incompatibile, trebuie citite „sînt ca" sau „este ca", semnul grafic respectiv aruncând o punte peste care se poate trece dintr-un domeniu semantic în altul cu toate asociațiile posibile, pe care lectorul le poate institui conform propriei lui imaginații.

Predicatul elidat poate fi și alt verb (în afară de „a fi") sugerat de context. Astfel, în sintagma „prin iarbă, furnicile", virgula poate fi ușor înlocuită cu verbul „mișună". Tot astfel, în „rîndunici pe tomate purpurii", prepoziția admite un verb ca „se așează". „Un greier în caria grinzii" poate sugera verbul „se aude" sau „se ascunde". Sintagma „Lumini în plopii austeri" poate fi citită „În plopii austeri se *prefiră* lumini", iar „Sub nori, saturnalia ginților" poate fi citită „Sub nori *se desfășoară* saturnalia ginților". Interesante sunt cazurile în care apar forme nepredicative ale verbelor (gerunzii, participii) ce impun un înțeles verbal predicativ, dată fiind lipsa verbelor predicative. Astfel, „Un os nălucind sub culori" poate fi citit „Un os *care nălucește* sub culori" sau chiar „Un os *nălucește* sub culori". Un exemplu similar este „strigoi alăptîndu-se". Și mai interesante sunt cazurile în care apar substantive postverbale sau care au un corelat

Scanned with OKEN Scanner

verbal, ca în scena sacrificării mistreţului vânat şi a ospăţului: „hulitul", „spintecarea", „suptul", „ciugulitul". Sensul verbal al acestor substantive sugerează chiar suita acţiunilor dintr-o povestire de vânătoare: cei care gonesc mistreţul îl hăituiesc prin strigătele lor pline de ocară („îl hulesc"). Vânătorii spintecă mistreţul, după care se ospătează între făcliile ce ard („stîlpi de răşină"). Ei sug carnea languros şi, eventual, câinii ciugulesc resturile îmbelşugatului festin.

Iată cum o întreagă povestire este concentrată în câteva substantive cu înţeles verbal.

În afara lipsei totale a verbelor predicative, poezia se caracterizează, cu câteva excepţii, şi prin lipsa conectorilor între sintagmele despărţite prin punct. După cum am văzut, lor li se poate atribui o predicaţie (uneori subînţeleasă, alteori admisă de context) transformându-le astfel în propoziţii.

În general, lipsa sau slăbirea predicaţiei în poeziile de tipul celei analizate, tip foarte bogat reprezentat în această perioadă, se asociază cu lipsa sau numărul extrem de mic al conectorilor textuali. Ca şi în cazul analizat, succesiunea sintagmelor-propoziţii fiind, de fapt, o enumerare, singurul conector ce apare cu o frecvenţă mai mare este „şi", motiv pentru care el capătă funcţii speciale.

A doua strofă a poeziei de care ne ocupăm se încheie cu sintagma „Şi aurul". Nu întâmplător se termină astfel, de vreme ce începe cu „Livezi luminate", ceea ce induce echivalenţa *lumină-aur*. Pe de altă parte, întregul univers de discurs stă sub semnul „Inocentului Octombrie", cu toată bogăţia toamnei şi a culorii ei galben-aurii.

Conectorul „Şi totuşi..." are un rol deosebit în compoziţia poeziei. Dacă primele patru strofe ar putea fi considerate un pastel de toamnă *sui-generis*, incluzând şi scena vânatului (ca prim domeniu semantic) şi a ospăţului (ca al doilea domeniu semantic), „Şi totuşi" marchează un alt registru: neliniştea, pe plan uman, a trecerii inexorabile a timpului. Fiind o conjuncţie corelativă, „totuşi" presupune un „deşi" care se referă la prima parte a poeziei. Contrastul este întărit de interogaţia „Şi ce?" din strofa următoare, care se înscrie în acelaşi domeniu semantic.

În ultima strofă fiecare sintagmă-propoziţie începe cu „Şi". Strofa reia într-o formă concentrată cele două domenii semantice ale poeziei. Primele trei versuri, formate din sintagme metaforice de o mare expresivitate, sunt

imx. 183010

Scanned with OKEN Scanner

o chintesență lirică a ceea ce înseamnă pentru poet „inocentul octombrie", iar ultimul vers, închis în sine prin structura strofei, face din nou trecerea spre *uman*: „flacăra inimii" este înăbușită, căci natura, indiferentă, își urmează imperturbabil cursul.

Dacă ne ridicăm la un alt nivel al interpretării, putem spune că poetul încearcă prin substantive și determinări să creeze o nouă „ontologie" în poezie. El reinventează detaliile naturii așa cum le vede într-un octombrie târziu, cu simpla bucurie a reinstaurării lor. Poetul nu-și propune să stabilească o relație între aceste „obiecte poetice", ci doar să constate că „există". Fiecare obiect în parte este circumscris și izolat pentru a fi pus mai bine în evidență. O lectură cu glas tare a poeziei ar avea un ritm sacadat, deoarece după fiecare sintagmă apare, bine marcată, o pauză. Deci o anumită strategie lirică străbate difuz întreaga poezie, fiind sesizată de interpret și uneori chiar de către lectorul obișnuit.

3. S-ar părea că mai mult decât un pastel și mai mult decât numirea obiectelor, și prin aceasta eternizarea lor într-o existență poetică, își propune Horia Bădescu în poezia *Coasa de toamnă*, 1982, unde apare un singur verb predicativ.

COASA DE TOAMNĂ

Coasa de toamnă,
gresia scîncind
pe gura tăișului,
otava ca părul pe craniul
bătrînilor;
subțire viespea
pe rînjetul unui măr spintecat.
Coasa de toamnă
ca o îmbrățișare tîrzie;
metalic rîsul ciulinilor
peste care trec
încleiate în mierea luminii
albinele.

Scanned with OKEN Scanner

Firește că lipsa verbelor predicative și a conectorilor creează și aici decupaje ce par a avea o oarecare autonomie. Însă, dacă facem niște conexiuni la distanță între „gresia scîncind pe gura tăișului", „rînjetul unui măr spintecat", „metalic rîsul ciulinilor" și „coasa de toamnă ca o îmbrățișare tîrzie" s-ar putea realiza o altă lectură a poeziei în care „coasa" să devină simbolul binecunoscut – corelat cu o târzie toamnă a vieții. Singurul verb predicativ se află într-o propoziție secundară.

4. O poezie de atmosferă, dar pe tema amintirilor din copilărie, realizează Florența Albu prin același procedeu al elipsei predicației și a conectorilor. Iată poezia intitulată sugestiv *Nu-mi aduc aminte*, 1981.

NU-MI ADUC AMINTE

Adu-ți aminte, pe unde era salcîmul,
pe unde via,
liziera salcîmilor,
iapa divina, legănătoarea, drumul de-ntors,
casa, cîndva.
Pînă acolo, pînă în piele, în păr, în unghii,
în mucii copilăriei,
seninul,
mirosul lucernei,
raiul stabil.
Toate cu numele lor. Și sfinții
atît de proaspeți – ocru, verde, aur!
Poreclele cu nimburi.
Și morțile de moarte bună. Nunțile.
Și gustul vinului dintîi.
Schimbări la față și bunăvestiri.

Cu excepția primului vers (cu două predicate), întreaga poezie are predicația suspendată.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întâi toate obiectele sunt numite: „Toate cu numele lor". O dată numite, ele există în amintire şi, dacă există în amintire, ele există cu adevărat, vrea să sugereze poeta, şi deci nu mai pot fi niciodată ignorate. Cele câteva obiecte bine alese formează universul satului, pe care poeta se străduieşte să nu-l uite, ipostaziindu-l într-o configuraţie imuabilă.

Dintre nenumăratele poezii ale Florenţei Albu, de aceeaşi factură şi pe aceeaşi temă, mai reproducem *Ochi sterp*, 1981:

OCHI STERP

Un plîns de milog în mijlocul cerului.
Vară de secetă. Plînsul milogului.
Mohorul uscat sub talpă.
Praful cît lumea şi lumea.
Amintiri, copilărie, cenuşă.

Ochi fără milă. Ochii de arşiţă văd:
drumul – căruţa milogului – mirişti –
ruga de ploaie cu prafuri şi sfeşnice –
marginea satului

vedenii în flăcări

Mirosul toropitor – bozii sau laur
nu mai ştiu – bozii sau dracilă
fîntîni – iarăşi fîntîni
drumuri – porecle.

Ochi arşi de secetă,
ochi fără milă privind
răspîntia, căruţa milogului...

Şi tînguirea deodată, tare,
deodată asurzindu-mă
din amintiri.

Scanned with OKEN Scanner

În ciuda lipsei unor determinanţi neobişnuiţi, care să dea o aură personală obiectelor, simpla lor numire şi enumerare, dar mai ales selecţia pe care poeta o face, dau o notă de mare dramatism amintirilor. Repetiţiile întăresc această impresie: „Ochi fără milă", „Ochi de arşiţă", „Ochi arşi de secetă", „Ochi fără milă privind" etc.

5. În aceeaşi serie de exemple vom mai da încă unul din Virgil Mazilescu: *pînă şi zîmbetul*, 1979.

pînă şi zîmbetul

ea e femeia din vis. pe cînd străbăteam
o zonă alburie lăptoasă prin anii mai tineri
carenţa şi pavăza înţelepciunii carenţa şi pavăza.

şi brusc s-a ivit. o gură de aer (ai fi zis)
sîngele ei de pretutindeni şi dintotdeauna. picioarele ei
ca două lungi strigăte ale morţii pe nisip.
şi o precizie cu adevărat înspăimîntătoare. pînă şi zîmbetul.

Evocarea femeii din vis se apropie de evocarea amintirilor, ce se vor păstrate pentru totdeauna, din exemplele anterioare ale Florenţei Albu. Se apropie, dar se şi depărtează, căci apar deja alte intenţionalităţi poetice. Femeia din vis trebuie să fie eterată şi toate procedeele converg spre a o crea astfel. Ea nu are un contur general, este evocată doar din crâmpeie de impresii: „o gură de aer", „sîngele ei de pretutindeni şi dintotdeauna", „picioarele ei / ca două lungi strigăte ale morţii pe nisip", „pînă şi zîmbetul". Iată că şi aici, în final, apare conjuncţia „şi" precedată de „pînă". Deci, chiar „şi zîmbetul", o expresie a feţei atât de diafană şi de difuză, capătă în vis o „precizie cu adevărat înspăimîntătoare". Era firesc ca asupra acestui aspect să cadă un accent deosebit, motiv pentru care poetul a poziţionat la final cuvântul, precedându-l de o conjuncţie compusă care îl include pe „şi". Într-o astfel de evocare lipsa verbelor

Scanned with OKEN Scanner

predicative, tocmai în exprimarea acestor impresii, creează misterul apariției onirice. Verbele predicative apar înainte de descrierea „femeii din vis". În afară de punerea în temă din enunțiativa „ea e femeia din vis", singurele verbe predicative sunt „străbăteam" și „s-a ivit". Predicatul „ai fi zis" care de altfel este pus în paranteză, proiectează impresiile într-o zonă a incertitudinii, dar și a posibilului imaginar.

În plus, față de ineditul determinărilor și al comparațiilor („o zonă alburie lăptoasă prin anii mai tineri", „picioarele ei / ca două lungi strigăte ale morții pe nisip") trebuie să remarcăm și un anumit tip de ambiguitate, izvorâtă din lipsa predicației. Astfel, este dificil să spunem cu mare precizie care este elementul regent pentru „carența și pavăza înțelepciunii carența și pavăza". De asemenea, asocierea dintre „carență" și „pavăză" rămâne obscură. Predicația ar fi putut dezambiguiza acest vers.

6. Subsumat altor intenționalități poetice, procedeul suspendării predicației apare destul de des și la Angela Marinescu, ca în volumul *Blindajul final*, 1981, în care poeziile, fără titlu, despărțite doar prin trei asteriscuri, dau impresia unei lave interioare, care uneori se rostogolește pustietoare, iar alteori se pietrifică în forme încremenite.

Formele încremenite au o expresie poetică esențializată la maximum și în ele domină nominalele.

Iată o poezie fără nici un verb predicativ ***, 1981/1998: 214.

* * *

Între două biserici
albe
aruncate pe trotuarul gol
tu înaltă cinste
călugăriță infirmă
sub jetul opac
complexul luminos al neputinței
convertit în cuțit

Scanned with OKEN Scanner

dedesubt ultimul şanţ
adânc
creier crucificat
explozia întunericului

O astfel de enumerare de sintagme fără nici un verb, fără nici un semn de punctuaţie şi fără nici un conector textual dă impresia unei poezii ermetice. Să încercăm totuşi să ne apropiem de text prin analiza domeniilor semantice. Într-un prim domeniu semantic se înscriu următoarele sintagme: „două biserici albe", „înaltă cinste", „călugăriţă infirmă", „complexul luminos al neputinţei", „creier crucificat", iar într-un al doilea domeniu semantic se înscriu sintagmele „trotuarul gol", „sub jetul opac [...] convertit în cuţit", „ultimul şanţ / adânc", „explozia întunericului". Enumerându-le, oricine îşi poate da seama că ele sunt într-o poziţie ireconciliabilă, deşi elementele lor se întrepătrund, amalgamându-se. Prin simpla rearanjare a sintagmelor se pune în evidenţă şi o posibilă semnificaţie generală: acea perpetuă t e n d i n ţ ă spre î n ă l ţ a r e, frântă de „explozia întunericului".

Pe pagina următoare, 215, în poziţie simetrică cu precedentul, apare alt text fără nici un predicat exprimat.

* * *

Eliberarea de formă şi viaţă
sub soarele de neant
cu creierul dezvelit
concentrat în instinctul
dezinteresului absolut
cuante de viaţă
şi largi unde negre vide
cutremurată rătăcită
sub precizia de sex
a bolţii înstelate.

Scanned with OKEN Scanner

Aici distingem un domeniu semantic dominant, cu o concentrare şi o intensitate maximă a exprimării, realizate prin superlative „instinctul dezinteresului absolut" sau prin determinări în avalanşă „largi unde negre vide". Această descătuşare de energie se produce sub „soarele de neant" (sintagmă plasată în versul al doilea) şi sub „precizia bolţii înstelate" (sintagmă plasată la sfârşit).

Între cele două poezii reproduse mai sus, se interpune o a treia, pe care o supunem, de asemenea, atenţiei (***: 214).

* * *

Paralela
fluorescentă
a diavolului înfipt
în creier
drumul rupt
sfâşiat
pe la spate se simte
nebunia cum urcă
în măduva spinării
neîncrederea şi deşertăciunea
diavolului nemişcat

Cele două verbe din această poezie, care nu are nici un semn de punctuaţie, ar putea fi interpretate ca un predicat complex: „simte cum urcă". Dacă îl considerăm astfel, el îşi poate găsi subiectul fie în versurile ce îl precedă: „se simte cum urcă în creier drumul rupt sfâşiat pe la spate" sau în versurile ce îl succedă: „se simte cum urcă nebunia în măduva spinării". De altfel, între cele două fragmente, cu predicatul oscilând între ele (ceea ce produce o mare ambiguitate), există o evidentă analogie.

Angela Marinescu are şi texte în care, la distanţe mari, apare câte un predicat, urmat de porţiuni cu predicaţia suspendată. Iată un astfel de exemplu la pp. 189-190.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Corbul croncăne. acoperiş.
linţoliu. cuvinte.
negru negru negrul.
sfârşit în sfârşit în sfârşit în început.
sună instinctul. acest ciripit perfect.
răcoare. detaşare. ocol înaripat.
nebunie a structurii. a câmpului. copac ucis.
în plin câmp copacul anunţă renunţarea.
corbul zdrenţuit are pliscul înfipt în zare.
croncănit al neputinţei.
trup negru.
animal al deşertului.
creierul. creierul. zdrobit pe coroana însorită
a copacului. ars în soare.
răsucit atacat de propriile-i ţipete
tobe tobe. îngerii.
vin de nicăieri.
îngeri trepte mici şi roze.
voi bucurii.
linţoliu ezoteric.
furie înstrăinării
rece.

Poezia prezintă un crescendo dramatic pus şi mai mult în evidenţă prin sacadarea impusă de puncte. O b s e s i a c r e a ţ i e i, cu imensul consum nervos ia forma acestui „corb care croncăne cuvinte" şi care, printr-un „ocol înaripat" realizează o „nebunie a structurii". În multe poezii din ciclul *Blindajul final* poeta alternează porţiuni de text mai mari sau mai mici fără predicat cu scurte propoziţii ce au predicat, acestea din urmă plasate în poziţii cheie.

Abundenţa nominalelor, circumscrierea şi punerea lor în evidenţă prin diferite procedee (în ultima poezie, prin punct) este un mod de a prezenta

Scanned with OKEN Scanner

în mod dramatic arderea interioară a poetei şi incapacitatea de a se exprima, parcă, până la capăt. Cititorul rămâne cu sentimentul unui dureros zbucium lăuntric care nu-şi găseşte drumul spre exprimarea deplină, dorită de poetă cu o intensitate greu de imaginat.

7. Una dintre temele predilecte ale poeziei din perioada de care ne ocupăm este civilizaţia sfârşitului de secol XX, cu tot ceea ce înseamnă pentru existenţa omului. Printre alte procedee folosite pentru a exprima neliniştea şi alienarea, provocate de această civilizaţie, se înscrie şi lipsa predicaţiei şi a conectorilor.

Iată o poezie deosebit de reprezentativă în acest sens, aparţinând Luciei Negoiţă, 1987.

PIESĂ PENTRU COMPUTER

Aliniate cuminte,
fişierele, datele,
locuri de parcare
într-o metropolă din Europa
impulsul febril al mîinii
dactilii de la o filă la alta
fotogramele pentru computer

creierul electronic ritmic clipeşte
ca un depozit de fiare vechi
ca un arlechin de rînd
exilat în turnul vederii

şi butonul, vai, butonul aprins
la semnal, convulsia lui
in-te-ro-ga-ţi-vă
printre abstracţii...

Scanned with OKEN Scanner

Introducerea datelor fiecărei persoane în computer, reducerea personalităţii la o simplă identificare exprimată sumar prin câteva date, transformarea existenţei în fişe, „parcarea", nu numai a maşinilor, ci şi a persoanelor, ce devine o problemă într-o mare metropolă, şi „creierul electronic", în jurul căruia se învârte acum întreaga activitate a omului, iată doar câteva elemente, pe care poeta le face deosebit de expresive şi de pregnante doar prin simpla lor enumerare.

Existenţa unui domeniu semantic de contrast: „impulsul febril al mîinii / dactilii de la o filă la alta", ce exprimă o activitate incompatibilă cu tehnologizarea, una dintre puţinele legate intrinsec de fiinţă, pune şi mai mult în evidenţă ideea dezumanizării prin tehnică.

Nu întâmplător, singurul verb predicativ exprimat este scris spaţiat pe silabe şi poate fi interpretat ca un strigăt de avertisment. Omul sfârşitului de secol XX intră într-un automatism al existenţei, în detrimentul vieţii sale afective, iar „abstracţiile", care îi domină gândirea, distrug tot farmecul concretului senzorial.

Să mai facem o remarcă asupra punctuaţiei. Se observă că poeta foloseşte virgulele, ca în orice enumerare, dar nu şi punctul, ca în alte exemple analizate, unde punctul marca sintagmele-propoziţii. Doar la final, în concordanţă cu sensurile poeziei, apar trei puncte de suspensie.

8. Iată încă un exemplu pe aceeaşi temă – *Noimă*, 1981 – de Florenţa Albu: „Singurătate de lume, de pămînt, de sămînţă, / singurătate de început şi sfîrşit. / Drum în cer cu pomii, cu norii. / Oameni rari. / Istorie mîncătoare de oameni. / Aglomeraţii în pustiu. / Asfalturi topite – ei, prinşi ca gîngăniile, prinşi – Babilonii//".

În această primă strofă satul cu spaţii largi şi „oameni rari", satul cu „veşniciile" lui este pus în contrast cu marile aglomerări urbane, prin acelaşi procedeu al elipsei predicaţiei şi a conectorilor.

Următoarea strofă a poeziei este formată doar din două versuri, în care, de data aceasta, prin verbe, şi nu prin substantive, se exprimă ceea ce este esenţial vieţii satului: „Oare se mai seamănă, se mai seceră, / se mai crede?//". În concordanţă cu ceea ce s-a exprimat în prima strofă, poeta se îndoieşte că toate acestea mai există. Din a treia strofă, formată tot din

Scanned with OKEN Scanner

două versuri, lipsesc din nou verbele predicative: „Sufletul meu oblojit cu iarbă, / cu verde, cu frunză, cu bocet". Este reacția poetei la tot ceea ce înseamnă sfârșitul de secol XX, exprimată în cel mai pur lirism nominal. Pentru a exprima aceeași reacție într-o formă mai agresivă, în strofa următoare, simetrică oarecum ca mărime cu prima, folosește verbe predicative cu subiecte multiple sau cu mai multe compliniri: „De când s-au sălbăticit pe cărări pământești / iarba, tîrîșul, întîmplarea? / Ce noimă să aibă speranța ori spaima? / Se poate trăi mijlociu, / între fală și chiverniseală?//". În sfârșit, în ultima strofă există un singur predicat exprimat: „se încheie", estompat însă de primul fragment al strofei, care nu are un predicat exprimat, în schimb are multe substantive cu determinări deosebit de expresive: „Și dincolo, pentru cine hăul de vreme, / de noroi în mișcare? / Aici se încheie pelerinajul / prin locuri șterse din harta obîrșiilor/".

Interesantă în această poezie este deci alternanța fragmentelor în care lipsește orice predicat exprimat direct cu fragmente în care predicatele se succedă în cascadă.

9. Lipsa predicației produce deseori ambiguitate. Mircea Ciobanu este prin excelență un poet ermetic, dar el nu practică acel tip de poezie cu texte din care lipsesc cu desăvârșire predicatele exprimate sau în care există doar unul, două sau trei predicate în anumite puncte cheie ale poeziei. Nu practică nici acel tip de poezie în care fragmente mari de text cu predicația suspendată alternează cu fragmente de text în care predicatele abundă, cum am întâlnit la Florența Albu.

Dimpotrivă, în poezia sa există foarte multe verbe *dicendi*, deoarece adeseori el dă impresia că predică: „Aici e noapte, spun, și-acolo doarme / făptura lui ținută-n laturi nalte,/"(*Ultima incintă*, 1971/1985); „adu-ți aminte: spun de largi balansuri" (*Acum și-aproape*, 1968/1985); „– dar nu voi porunci / acestor pietre-n pîine să se schimbe, / nici apelor în dulce untdelemn/" (*Trimisule*, 1968/1985); „Azi nu, avare duh, dar mîine verbul / tăios al despicării va să fie / rostit de sus" (*Arată-mi-te*, 1971/1985).

Cu toate că poezia lui Mircea Ciobanu, pe ansamblu, dă impresia de narare lirică, cu influențe biblice și cadențe din epica antichității, există

Scanned with OKEN Scanner

cazuri în care poetul elidează predicatul chiar la sfârşitul poeziei, ceea ce creează ambiguitate: „plec, dar gresii moi din mers / la auz le duc – şi-n schimb / din lăuntru, tot mai şters, / frunza cărui anotimp?/" (*Cîntec III*, 1966/1985); „De foame muți, în arc de salt avar, / cu umerii lovindu-se şi saltul, / mai bine vezi cum lupii rîpa sar / mai bine vezi cum unul după altul/" (*Augur*, 1968/1985); „Că voi pluti-n armura mea şi zaua / va flutura sub limba însetată / a cîinilor ştiam! Dar de lumina / acelor ulmi suind cu tot cu mine / spre cerul înclinat nici eu, nici tu/" (*Nu spune*, 1971/1985).

Deşi fragmentele abundă în verbe predicative, iar verbul subînțeles poate fi sesizat cu destulă uşurință: „frunza cărui anotimp" (cade), „mai bine vezi cum unul după altul" (sar), „nici eu, nici tu" (nu ştiam), impresia de neterminat şi de oarecare derută în sesizarea înțelesului persistă în mintea cititorului. De aceea, reluarea lecturii şi o sumară analiză a textului se impune de la sine. Aceasta cu atât mai mult cu cât în toate fragmentele citate sunt şi alte procedee prin care se creează o anumită obscuritate a sensurilor. În primul exemplu poate fi observată cu destulă uşurință o opoziție între materia primară şi starea psihică a poetului, în schimb, propoziția în ingambament „gresii moi din mers / la auz le duc –" are un înțeles destul de obscur din cauza incompatibilităților semantice. În al doilea exemplu, la distanța semantică mare dintre „salt" şi determinantul „avar" se adaugă ceea ce am numit distorsiune realizată prin conjuncția „şi", deoarece, iată, în mod ciudat, determinantul „lovindu-se cu umerii" este asociat prin conjuncția coordonatoare „şi" cu „saltul", care nu este determinant, ci substantiv de sine stătător. Ultimul exemplu este mult mai transparent ca înțeles.

Să mai dăm încă un exemplu foarte interesant în care apare eliziunea verbului dintr-o locuțiune: „pe scară, hrănit cu-ntuneric, / îngerul numără treptele – nu-şi mai aminte / cîte au fost la suire" (*Ostatec*, 1974/1985). Faptul că poetul a elidat pe „aduce", ceea ce îl obligă pe cititor să completeze lipsa, poate să inducă şi locuțiunea „ia aminte": „îngerul nu mai ia aminte" (câte trepte au fost), deşi reflexivul impune lectura: „nu-şi mai aduce aminte".

Scanned with OKEN Scanner

10. La alți autori, prin elidarea predicației la sfârșitul poeziei, atrăgând după sine trei puncte de suspensie, se realizează un final deschis, cum este cazul în următoarea poezie a lui Mihai Ursachi, 1974/1981.

DESPRE ZĂVOIUL DE LÎNGĂ CETATE

Iar lîngă zidul pustiu despre care
povestea zice că-i al Anei, pornea
un zăvoi fericit de o parte şi alta a văii.

Acolo era frăgezime de frunze şi iarbă
şi mii de gîngănii roiau primăvara,
chiar şi furnicilor viaţa li se lăsa.

Mai în vale era şi un lac pe subt sălcii,
linişte mare era şi salcîmii,
pe urmă teii floarea lor şi-o trăiau

cu împăcare. Noaptea
florile lor luminau cu lumina
de miere a florilor lor.

Acolo venea autorul,
mînat de un dor peste fire
s-asculte glasul de îngeri ce se părea

aşa de aproape, aşa de aproape,
de parcă ieri...

Textul ar putea să pară un pastel, înviorat de ineditul asociațiilor semantice din propoziția „teii floarea lor şi-o trăiau // cu împăcare", unde mai remarcăm o inversiune şi un ingambament transgresând strofa.

Textul capătă însă alte semnificații, mai profunde, în ultimele două

Scanned with OKEN Scanner

strofe, unde se evocă unul dintre cele mai înălţătoare mituri ale creaţiei, mitul Meşterului Manole. Ultima strofă, cu repetarea adverbului intensificat de forma superlativă, în primul vers, şi cu suspendarea predicaţiei în cel de-al doilea, lasă loc interpretărilor imaginative ale lectorului.

Într-o altă poezie, *Ceas matinal*, 1975/1981, tot de Mihai Ursachi, fiecare strofă se termină cu trei puncte de suspensie, predicaţia fiind de fiecare dată elidată.

CEAS MATINAL

Severă
geometrie-n ether – dimineaţa
cristale albastre. Dacă tu
îmbrăcată în aripi, deasupra pădurii…

Clopot de smalţ indigo, de departe,
din inima lumilor: semnal vocativ. Se anunţă
vestea de foc. Dacă noi, dacă noi
asemenea zeilor…

În cerul
nuanţa acidului prusic, torente
de lavă solară, incendiu de aur,
tăioasele unghiuri de gheaţă cu turnuri
de jad – înmormîntate-n diluvii bălaie.

O, precum zeii…

În prima strofă nu există nici un verb predicativ. În locul celor trei puncte de suspensie s-ar putea găsi destul de uşor un predicat, de exemplu, „apari". Cu toate acestea, fraza rămâne în continuare neterminată, deoarece „dacă" intră într-o structură corelativă care cere o

Scanned with OKEN Scanner

propoziție introdusă prin „atunci". Lectorul trebuie, în continuare, să încheie cu propria-i imaginație, această strofă. Aceeași construcție apare și la sfârșitul strofei a doua, terminată tot cu puncte de suspensie. Următoarea strofă este dominant descriptivă și nu conține nici un verb. Ultimul vers, detașat de restul poeziei și terminat cu puncte de suspensie, conține și el o construcție corelativă, susceptibilă de a fi continuată în diverse moduri.

11. S-ar părea că prin suspendarea predicației, poeții doresc ca atenția cititorilor să se concentreze asupra „obiectelor" universului de discurs și nu asupra inter-acțiunilor dintre acestea. Ele sunt descrise, circumscrise și lăsate într-un fel de imponderabilitate, pentru a fi mai bine observate de către lectori în tot ceea ce au straniu, neobișnuit, ciudat și depărtat de toate percepțiile lor obișnuite.

Iată în acest sens, începutul unei poezii a lui Daniel Turcea, 1970.

SECUNDELE

crini de sub ape ușor despletind
apa imaginîndu-și vase subțiri irigînd celulele fără formă
difuze geometrii
helixiruri instabile în rozele spirale
sau fixe apatite sau mov cuantozomii
Ceremonii de Osmiu în pale vacuole
aur coloidal
omizi de pori alunecînd în spini
fosforescenți
alcătuind pagode
pentru lungi unghii, lungi de mandarini
– nervi servi –
spunînd că nu știu căi secrete
către ruini de Galaxii perfecte

Scanned with OKEN Scanner

Se observă că singurul verb predicativ este într-o propoziţie secundară.

Se poate conchide că în unele cazuri lipsa predicaţiei creează o anumită ambiguitate a înţelesurilor şi o perpetuă deschidere interpretativă. Iată un ultim exemplu elocvent aparţinând Gabrielei Melinescu: „Pe săruri viorii, pe acizi, / pe treptele ca nişte calmante, / aroma şarpelui cu pletele lungi, / mişcările lui delirante./" (*Vorbind de Barbara*, 1972/1993).

Impresia de transmisiune telegrafică, de mesaj neterminat, pe care o creează lipsa predicatelor, consonează cu graba, neliniştea şi frumoasa nebunie a sfârşitului de secol, când totul trebuia trăit repede şi cât mai intens (aşa cum gândeau şi avangardiştii). Dar tot lipsa predicaţiei dă relief unor obiecte, ipostaziate static, asupra cărora cititorul trebuie să mediteze. Uneori ele sunt fie ca nişte obiecte necunoscute, apărute din lumi tulburătoare, parcă extragalactice, fie ca nişte stări de tensiune, de tumult, de melancolie sau de visare, pe care şi cititorul le încearcă adesea.

Din punct de vedere logic şi gramatical, un text poetic poate fi construit fără verbe predicative, deoarece funcţia lor este preluată de substantivele cu înţeles verbal (cel mai adesea, abstracte verbale), precum şi de formele nepredicative ale verbelor, toate conţinând în matricea semantică de adâncime sensul verbal primar, ce poate fi convertit în predicat. Nu pentru orice lector o astfel de analiză este la îndemână, de aceea ambiguitatea şi dificultatea descifrării semnificaţiilor persistă uneori chiar după mai multe lecturi.

Textul ca atare pare destrămat, fragmentat şi ermetic. După cum spunea Eugen Negrici, un astfel de discurs, transfigurat prin destructurare, devine „pe mari porţiuni confuz, ca atunci când funcţia fatică a limbajului a amorţit" (*Sistematica poeziei*, 1998: 116-117).

Scanned with OKEN Scanner

2. Narativul şi simularea narării

În mod obişnuit, conceptele „narativ" şi „descriptiv" sunt definite în corelaţie. Ca toate conceptele, şi cele menţionate se găsesc în stare pură, deci separat, numai în domeniul abstracţiunii. Ca realizare concretă în diferite forme literare, ele coexistă şi uneori sunt greu de separat. Nu este deci de mirare că unii autori, făcând abstracţie de referent, consideră descriptivul şi narativul doar două tipuri de atitudini modale privind „lumea". Locutorii construiesc cu ajutorul limbajului o reprezentare a lumii asupra căreia ei proiectează o atitudine specifică: fie narativă, fie descriptivă (*v.* Măgureanu, 1981).

Dintre formele literare dominant narative specificăm: povestirea, epopeea, mitul, nuvela, romanul, poezia epică. Poezia lirică este considerată, după cum bine se ştie, dominant descriptivă.

Dacă am alege câteva dihotomii relevante între narativ şi descriptiv, acestea ar putea fi: schimbare/stare, succesiune/simultaneitate, temporalitate/spaţialitate. În realizările concrete, de la caz la caz, în funcţie de ponderea narativului sau descriptivului, termenii acestor opoziţii se manifestă în proporţii diferite.

Chiar în teoria modernă a narativităţii (*v.* Todorov, 1967, Greimas, 1970; Brémond, 1973; Segre, 1986, cap. II şi III; Marcus, 1978, cu o bibliografie a problemei până la acea dată), unde accentul se pune pe acţiune, exprimată prin actanţi şi funcţii, fabulă şi subiect, porţiunile descriptive nu sunt neglijate, ele fiind numite, în unele teorii, indicii (*v.* Barthes, 1966).

La rândul ei, teoria textului, care a reînviat mai vechile concepte ale Şcolii de la Praga de temă şi remă, respectiv de temă şi dezvoltare (engl. topic/comment), ia în considerare şi inevitabilele porţiuni descriptive ce apar pe parcursul narativ. Se creează astfel un echilibru, absolut necesar lectorului, între acţiune şi stare, încordare şi relaxare.

Cât priveşte caracterul descriptiv al poeziei lirice, el nu trebuie înţeles

Scanned with OKEN Scanner

ca o lipsă totală a verbelor ce exprimă acţiuni. Deosebirea faţă de naraţiune constă în faptul că ele sunt percepute de lector ca s t ă r i de un anumit tip.

Deşi există naraţiuni în versuri, noţiunea de „poezie" s-a identificat atât de mult cu aceea de „liric", încât a apărut derivatul „prozaic", adică „în proză", opus „liricului". (Nu ne referim deci la sensul peiorativ pe care „prozaic" l-a căpătat în limbă.)

Sintagma „proză lirică" este dovada că proza e gândită, în mod obişnuit, separat de „lirism", de vreme ce atunci când proza îl conţine, se specifică acest lucru. În mod similar, există sintagma „poezie epică" pentru naraţiunea cu formă versificată.

Deci n a r a t i v u l trebuie judecat nu numai în relaţie cu d e s - c r i p t i v u l, atunci când ne referim la creaţia literară, ci şi în corelaţie cu l i r i c u l.

De asemenea, poezia bazată pe o structură narativă are cel mai adesea şi porţiuni dialogale, aşa cum se întâmplă în majoritatea textelor narative. În cartea sa, dedicată naraţiunii şi dialogului în proza românească, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, 1991, explică efectul de veridicitate pe care autorii doresc să-l obţină introducând situaţia firească a conversaţiei (respectiv, a dialogului) simulând, imaginar, mimesisul situaţiilor narate (cu care dialogul alternează).

1. Şi în perioada 1960-1980 poeţii au adoptat tipul de poezie narativă ce urmează schema baladelor populare, din care s-a inspirat, încă din secolele trecute, o anumită parte a poeziei europene. Negurosul ev mediu este cu predilecţie spaţiul-timp în care se petrec evenimentele povestite în balade.

Balada cultă, în forma ei europeană, este reprezentată de către Ştefan Augustin Doinaş şi Radu Stanca. Cercul Literar de la Sibiu inclusese în mod expres în programul său cultivarea baladei ca modalitate de revigorare a lirismului (*v.* R. Stanca, *Resurecţia baladei*, republicată în 1971). Evul mediu germanic i-a inspirat pe cei doi poeţi, care au creat în structură narativă versificată unele texte memorabile. Succesiunea

secvențială a textelor este impusă de narațiune, însă nenumărate alte aspecte ale limbajului le dau statutul de poezie. Deoarece preiau o lungă tradiție, baladele scrise în această perioadă se pretează la o analiză intertextuală. Aici ne va interesa însă modul în care narativul, bazat pe acțiune, deci pe verb, se îmbină cu fragmente descriptive, unde predominantă este determinarea nominală. La această schemă simplă se adaugă și alte procedee poetice, rezultate din modul de restructurare a discursului, și mai ales dialogul.

De exemplu, un caz de multiplă intertextualitate realizată pe o structură narativă este poezia *Nunta*, 1978, de Ștefan Augustin Doinaș. Celebra poveste a tinerilor care se iubesc, dar mor din cauza dușmăniei dintre părinții lor (ca în *Romeo și Julieta*) este transpusă într-un întunecat ev mediu germanic. Constrânsă să se căsătorească cu un bărbat pe care nu îl iubea, tânăra se sinucide. Prințul iubit (Rolf) este invitat de tatăl tinerei la catafalc, oferindu-i-o, în mod perfid, ca mireasă.

Dialogul creează dramatismul puternic al textului:

– „Bine-ai venit la nunta fiicei mele",
grăi un glas înnăbușit, molcum.
„Dacă i-am dat vreodată sfaturi rele,
Cuvine-se să mi le-ndrept acum.
De ce v-ați întîlnit pe-ascuns, sub pini,
necutezînd fățiș să-mi intri-n casă?
De astăzi nu mai vreau să fim străini,
și te-am poftit ca să ți-o dau mireasă".
⋮
Rolf trase sabia încet grăind:
– „Sînt bucuros de bunătatea voastră
și abia aștept să mă vedeți nuntind.
Dar ura grea, cumplita noastră zestre,
de-acuma nu va trece la urmași.
Închideți porți și țintuiți ferestre.
În noaptea asta toți sîntem nuntași".

Scanned with OKEN Scanner

În afara adoptării versurilor şi a structurilor prozodice, lirismul, realizat prin grupuri nominale şi verbale de mare expresivitate, domină multe porţiuni ale acestui poem narativ. Scena finală, când Rolf se aruncă în mare cu moarta în braţe, în esenţă narativă, este, deopotrivă, şi dramatică şi lirică.

Deşi poezia este scrisă în 1945, anumite îmbinări semantice prevestesc perioada postmodernă: „marea să răsune din tulpini", „Tăişul ca un fulger plin de game", „muşcînd din nou, şi mai amară, ura" etc.

În acelaşi tip de text şi în aceeaşi perioadă se înscrie şi poemul, aparţinând tot lui Şt. Augustin Doinaş, *Regele, fiul copacului*, 1978. Textul are o schemă narativă, dar se constituie şi ca o hipalagă: c o p a c v i g u r o s → r e g e p u t e r n i c. Transferul de trăsături de la c o - p a c la r e g e se realizează pe cât de firesc, pe atât de ingenios: „Stăpînul, clătinîndu-şi frunzişul prin hotar, / ţinea căldura-n ramuri ca-ntr-un tăiş de coasă / şi preţuia zăpada-n văzduhuri, pe cîntar/" etc. Puterile magice ale regelui-copac se manifestă atunci când regele vecin, în mod viclean, i-a rănit „frunzişu-i ager cu sabie şi pară", „iar oştile străine se năpustiră-n ţară":

> Atunci, lăsînd căldura ţinută zeci de ani
> în crengi, şi dintr-o dat rostogolind-o-n spaţii
> monarhul se întoarse, de sus, către duşmani,
> cu frunzele mîniei izbind în constelaţii,
> şi-ntocmai ca un clopot de aur în văpăi
> a cărui limbă clară stă-n dangăt nemişcată,
> simţind cum ard sub ramuri de jar supuşii săi
> în purpura regală ce flutura prădată,
> se prăbuşi pe codri, pe şesuri şi pe văi
> ca o cenuşă caldă, uşoară şi perlată.

Sacrificiul suprem al regelui este exprimat tot printr-o hipalagă, cum se observă în finalul fragmentului citat.

Scanned with OKEN Scanner

Narațiunea alternează simetric cu dialogul în celebra poezie a lui Ștefan Augustin Doinaș, *Mistrețul cu colți de argint*, 1978. Prin intervenția lor dialogală, servitorii vor să distragă atenția prințului și să-l determine astfel să renunțe la fatala vânătoare. Tot prin dialog sunt marcate îndemnul și îndârjirea prințului de a vâna mistrețul. Să reproducem acest duel dialogal, care conține în sine un alt plan potențial al acțiunii:

⋮

– Veniți să vînăm în păduri nepătrunse
mistrețul cu colți de argint, fioros
ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse
copita și blana și ochiul sticlos…
– Stăpîne, ziceau servitorii cu goarne,
mistrețul acela nu vine pe-aici.
Mai bine s-abatem vînatul cu coarne,
ori vulpile roșii, ori iepurii mici…

⋮

– Priviți cum se-nvîrte făcîndu-ne semn
mistrețul cu colți de argint, nu departe:
veniți să-l lovim cu săgeata de lemn!…
– Stăpîne, e apă jucînd sub copaci,
zicea servitorul privindu-l isteț.
Dar el răspundea întorcîndu-se: – Taci…

⋮

– Priviți cum pufnește și scurmă stingher,
mistrețul cu colți de argint, peste plaiuri:
veniți să-l lovim cu săgeata de fier!…
– Stăpîne, e iarba foșnind sub copaci,
zicea servitorul zîmbind îndrăzneț.
Dar el răspundea întorcîndu-se: – Taci…

⋮

– Priviți unde-și află odihnă și loc

mistreţul cu colţi de argint din poveste:
veniţi să-l lovim cu săgeata de foc!...
– Stăpîne, e luna lucind prin copaci,
zicea servitorul zîmbind cu dispreţ.
Dar el răspundea întorcîndu-se: – Taci...
⋮
– Ce fiară ciudată mă umple de sînge,
oprind vînătoarea mistreţului meu?
Ce pasăre neagră stă-n luncă şi plînge?
Ce veştedă frunză mă bate mereu?...
– Stăpîne, mistreţul cu colţi ca argintul
Chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci.
Ascultă cum latră copoii gonindu-l...
Dar prinţul răspunse-ntorcîndu-se: – Taci...

Fundalul narativ al acestui dialog, atât de bine dozat, constituie structura de bază a textului. Alternanţa simetrică şi repetiţiile sunt aspecte ale structurii de suprafaţă în deplină concordanţă cu acest nucleu narativ bazat pe dialog.

Semnificaţiile simbolice ale poemului au fost puse în evidenţă de nenumăratele interpretări, de care *Mistreţul cu colţi de argint* s-a bucurat, cele mai interesante fiind oferite chiar de către autor în *Modalităţi de interpretare a textului literar*, volum ce reuneşte comunicările prezentate la Colocviul de poetică, ţinut la Sighişoara în 1979, sub egida Societăţii de Ştiinţe Filologice.

Cu o remarcabilă detaşare faţă de propriul său text, Ştefan Augustin Doinaş reuşeşte să se ipostazieze în nenumăraţi lectori, care privesc textul din unghiuri diferite, oferind tot atâtea posibile interpretări.

Pornind de la un grad zero al lecturii simbolice, autorul arată că poezia poate fi citită ca o simplă povestire de vânătoare. Tot la acest grad zero al lecturii se poate face o analiză lexico-gramaticală şi compoziţională, remarcându-se coexistenţa dramaticului, epicului şi liricului (ceea ce am încercat şi noi să punem în evidenţă).

Scanned with OKEN Scanner

La un nivel superior încep lecturile simbolice. Una, cea mai răspândită, de altfel, consideră că mistreţul este un i d e a l spre care tinde în mod tragic omul superior, neînţeles de cei din jur (servitorii), limitaţi la tot ceea ce înseamnă realitatea imediată, contingentă.

Alte interpretări simbolice pornesc de la modul în care este privită vânătoarea în sine: ca un a c t r i t u a l s p i r i t u a l (în culturile arhaice: indienii din America de Nord, vechii chinezi şi egipteni, locuitorii din Africa de Nord) sau ca o a c t i v i t a t e m a l e f i c ă, supusă plăcerilor senzoriale sau, în sfârşit, ca un r i t u a l c i v i l i z a t o r.

Dintr-o cu totul altă perspectivă, spiritualizată, întreaga desfăşurare a baladei poate fi privită ca un r i t u a l i n i ţ i a t i c, cu diferite încercări, pe care prinţul trebuie să le treacă, sau, dimpotrivă, ca un r i t u a l a l u n u i a c t d e p r o f a n a r e, căci în unele tradiţii mistreţul simbolizează un s a c e r d o t (la druizi şi la brahmani), u n a n i m a l z o d i a c a l (în Japonia), iar în India este asimilat chiar cu V i ş n u.

În sfârşit, o ultimă posibilă interpretare, pe care o oferă Ştefan Augustin Doinaş, este o variantă a celei dintâi, prezentată mai sus. Idealul pe care prinţul (artistul) îl urmăreşte cu ardoare este chiar r e v e l a ţ i a a r t i s t i c ă, în toată perfecţiunea sa, greu de atins (*v.* Ştefan Augustin Doinaş, 1981: 204-210).

Dialogul apare şi într-un alt poem narativ al lui Ştefan Augustin Doinaş, *Sf. Gheorghe cel fals*, 1978. Fabula (în sens naratologic) este următoarea: o fecioară călugăriţă este ispitită de un diavol, fascinat de neasemuita ei frumuseţe. Pentru a scăpa de obsesie ea se roagă icoanei ce îl reprezintă pe Sf. Gheorghe care învinge balaurul. Diavolul ia înfăţişarea Sfântului Gheorghe, coboară din icoană şi seduce astfel pe nevinovata călugăriţă. Când îşi dă seama de şiretlicul diavolului, ea se îneacă în lacul din jurul mânăstirii. Poemul e fragmentat prin introducerea unor fraze incidentale exclamative, între paranteze, precedate de semnul de dialog. Ele sunt adresări din partea unui *alter ego*, profund îngrijorat de soarta eroinei.

Scanned with OKEN Scanner

Vom reproduce numai aceste incidentale; celelalte versuri le vom marca însă cu linii, pentru a pune în evidenţă aspectul grafic al poemului:

(– Heruvi cu săbii arse de ulei
durați un zid de pază-n jurul ei!)

(– Serafi cu săbii de răşini fierbinți
Chemați în jurul ei sobor de sfinți!)

Scanned with OKEN Scanner

(– Arhangheli, stingeţi paloşul de jar!
De-acuma, totul este în zadar.)

(– O, ţine minte, suflete pustiu,
că niciodată nu e prea tîrziu!)

Scanned with OKEN Scanner

Se remarcă simetria poeziei, indusă tocmai de aceste incidentale, care o despart în 10 versuri, 10 versuri, 10 versuri, 15 versuri şi iarăşi 10 versuri.

Pe aceeaşi linie se înscriu şi baladele lui Radu Stanca. Un întreg ciclu din volumul *Versuri*, 1980, este intitulat *Baladele règelui*. El începe cu poezia *Balada lacrimei de aur*, de 138 versuri, care se plasează pe o structură de basm. Poemul începe cu binecunoscutele formule: „Aceasta e povestea mea: A fost odată-n ţara Rea / Un rege – poate mai era / Şi astăzi dacă nu murea/". Regele are o himeră, pe care nu i-o poate actualiza decât „lacrima de aur": „Cazi, lacrimă de aur, cazi, /.../ Şi pînă cînd nu vei cădea / Nu voi putea nicicum vedea / Fata ce sta subţire-n şea/". Şi în această baladă se poartă un continuu dialog între slujitorii grijulii şi regele din ce în ce mai trist. Lacrima de aur apare în ochii săi prea târziu, după ce el trece în nefiinţă: „Sta mort în jilţ... dar pleoapa sa / Tot mai plîngea, tot mai plîngea / Şi cum plîngea, din geana rea / O lacrimă de aur grea / Pe-obrazul mort se prelungea. / Dar ochiu-nchis nu mai vedea/".

Mult mai interesante sunt însă poeziile în care poetul parodiază basmul sau balada, deturnându-le sensul grav în unul ironic, cum este *Fata şi zmeul*, din acelaşi volum: „Avea în braţe vipere / Şi-n trupul svelt un şarpe, / Îl îndrăgeau frumoasele / Cîntînd molcom din harpe. // Dar Domnul ţării porunci / Că celui ce-l dă gata / Fata mezină îi va fi / Cu tron cu tot răsplata. // Cruciş cad spadele acum / Şi-n ochi mijeşte plînsul. / Un trup se prăvăleşte-n scrum, / Altul stă-nfipt pe dînsul. // Dar fata-nmărmurită-n prag / Îşi rupe sînul, greul. // Vai nu voinicul mi-a fost drag, / Ci zmeul!/".

2. De la tipul de naraţiune versificată, cultivată în cea mai mare măsură de Şt.A. Doinaş şi R. Stanca, să trecem la modalitatea de a simula doar nararea unor evenimente, intenţionalitatea poetică fiind de fapt descrierea lirică.

Poate că nu este întâmplător faptul că Mircea Ivănescu, un poet

influențat și el de marea literatură germană, dar și de cea engleză, practică o poezie aparent narativă. Numai că la acest poet nararea este doar simulată.

Citind, de exemplu, poezia *Winter Tale*, 1970, se observă că povestirea nu urmează canoanele bine cunoscute ale genului, că este o povestire *sui generis*.

Formată din 14 fragmente, în această poezie se p o v e s t e ș t e, de fapt, d e s c r i e r e a unei seri de iarnă în fața focului din cămin. Vom explica de îndată acest paradox.

Toate mișcările sunt descompuse până la static. Acțiunea se transformă în stare, căci fiecare parte a sa devine un stop-cadru, pe care poetul parcă îl încremenește. El se oprește pe îndelete asupra detaliilor, chiar și asupra celor ce par nesemnificative. Narațiunea este compusă din acțiuni luate parcă cu încetinitorul, astfel încât orice amănunt este pus în valoare. Versurile lungi, ample, au cadență de epopee antică, doar că în locul narării faptelor de vitejie sunt sondate abisuri psihice ce transpar prin gesturi cotidiene.

Iată cum apare un astfel de stop-cadru: „Noaptea tîrziu, cînd s-a așezat în fața pianului, / mîinile îi alunecau atît de leneșe / încît părea că se răstoarnă, după înclinarea planului / lucios, și cu alternanțe albe întunecate, al cutiei. Și ce / încet se desfăcea melodia mortuară / în întunericul camerei – și cît de adînci apele negre / ale tactului, și funeralele pale de zăpadă care / băteau spre camera în umbră – și febre / încetinite îi ardeau sub ochii feței oprite / în fața focului, ascultîndu-l – căci îi zvîcneau mîinile. / El cînta – și pe clapele adîncite / se desfăceau cercuri de moarte – și i le / aruncau, ca prin straturi de ape nevăzute, mîinile lui / ei pe față. Nu mai exista nimic împrejur / decît cercul acesta, mereu desfăcut – (și încetului / ecou în tăblia cu lustru mortuar, un înconjur / de țipăt încet și fără sfîrșit răspunzîndu-i). / El cînta. Era numai ea, ascultîndu-i / ocolurile. [...]".

Amănuntele, exprimate prin determinări nominale sau adverbiale, reușesc să creeze un efect de adâncă melancolie, de neliniște și chiar de spaimă. Verbul central este „cînta", singurul care exprimă propriu-zis o

acţiune. În rest toate verbele, mai ales prin determinările lor, exprimă o stare de angoasă care la început se insinuează încet, iar apoi creşte treptat, culminând spre finalul fragmentului. Astfel, intenţia poetului nu este ca atenţia cititorului să se îndrepte spre acţiunea „mîinile îi alunecau", ci asupra modului în care îi alunecau: „atît de leneşe încît părea că se răstoarnă". Şi iarăşi poetul reuşeşte să ne facă să trecem repede peste acţiunea „se răstoarnă", dirijând percepţia spre „capacul pianului", căci „se răstoarnă după înclinarea planului lucios, şi cu alternanţe albe întunecate, al cutiei". Deci cititorul percepe o imagine statică, încremenită, iar ceea ce el reţine, tocmai pentru că acestea sunt puternic marcate prin determinări neobişnuite şi sugestive sunt „mîinile alunecînd leneşe, înclinarea planului / lucios, alternanţele albe întunecate". În continuare, verbul „se desfăcea" trece, de asemenea, pe planul al doilea (deşi este foarte sugestiv în context), deoarece este eclipsat de nominale: „melodia mortuară", „întunericul camerei", „adînci apele negre ale tactului" (e de remarcat aici elidarea predicaţiei şi distanţa semantică mare dintre cuvinte). În continuare, tot printr-o suspendare a predicaţiei, este conectat prin coordonare cu precedentul, un alt domeniu semantic, în consonanţă cu primul: „şi funeralele pale de zăpadă care / băteau spre camera în umbră –". Verbul „băteau" intră într-o propoziţie determinativă, deci, din nou, trăsătura „acţiune" este convertită spre „static". După linia de pauză se trece la un alt domeniu semantic (cel pe care poetul îl vizează în mod special). Şi aici verbul „ardeau" fixează portretul static al feţei oprită în faţa focului „cu febre încetinite sub ochi".

Analiza, dacă ar fi fost făcută până la sfârşit, ar duce la aceeaşi concluzie: numărul mic al verbelor, multe dintre ele exprimând stări, elidarea frecventă a predicaţiei, pe de o parte, şi frecvenţa mare a grupurilor nominale de o mare expresivitate, datorată determinărilor neaşteptate şi a distanţei semantice mari dintre termeni, pe de altă parte, fac din acest fragment un fel de „tablou", care poate fi contemplat la nesfârşit.

Povestirea de iarnă (*Winter Tale*) conţine de fapt o suită de astfel de tablouri. Este ca şi cum cititorul ar intra într-o expoziţie, ar admira tablou

Scanned with OKEN Scanner

după tablou, desfăşurarea temporală (pe care o presupune orice povestire) fiind simpla lui deplasare de la un tablou la altul şi crearea mentală a unei legături tematice între ele.

Procedeul n a r ă r i i d e s c r i e r i i este conştientizat de poet şi exprimat ca atare, pentru a atrage atenţia lectorului: „de atîtea ori am povestit faţa pe care voiam s-o privesc" (*canon pe două voci*, 1983). Deci poetul nu povesteşte întâmplări, ci, paradoxal, obiecte sau stări.

Am insistat asupra acestui procedeu de a p o v e s t i d e s c r i e r e a, deoarece el este cultivat de M. Ivănescu până la manierism (în sensul pozitiv al desăvârşirii procedeului).

Această tehnică a fost de mult timp experimentată până la epuizare, autorul cel mai reprezentativ fiind, în acest sens, *Virginia Woolf*. De exemplu, romanul său, *Valurile*, n a r e a z ă o zi de plajă în care nu se întâmplă nimic în afara gesturilor banale; în schimb, autoarea p o v e s t e ş t e ce simte şi ce gândeşte în numărul de ore petrecute acolo pe nisip, în faţa valurilor.

În poezie, procedeul capătă alte dimensiuni, deoarece acest gen de n a r a r e a d e s c r i e r i i trebuie să se transforme în lirism (adică să producă efecte specifice poeziei).

În aceeaşi poezie, fragmentul 6 începe astfel: „Aici facem un capitol despre fratele acelei fete (cu mîinile subţiate de frig)". Pretinzând că în poezie poate fi vorba de capitole (ca în proză) poetul vrea să ne facă să credem că el narează şi că, iată, îşi deconspiră compoziţia. Şi de data aceasta el vrea să îndrume lectura pe un anumit făgaş, să-l facă pe lector părtaş intenţiilor sale şi să-i frustreze, de fapt, aşteptările, căci şi aici ceea ce narează este o descriere cu efecte lirice.

O mare densitate predicativă există doar în fragmentul 14 (ultimul): „Acuma, într-adevăr, – nu mai e mult pînă la ziuă – / i-ai putea lua încet încheieturile înghеţate, / şi atît de înguste, în mîna ta – într-o singură mînă – / cînd îşi va ridica, înfiorîndu-se, capul vei şti / dacă adormise chiar – şi s-o ridici blînd / din fotoliu –, Să mergi încet, ţinînd-o de mînă – / desigur, nu se va strînge spre tine oricît de frig / i-ar fi –. Şi s-o duci în faţa oglinzii. Ea aici, / lîngă tine, şi tot ea în oglindă, şi adînc, / în apele

Scanned with OKEN Scanner

negre ale oglinzii, camera întunecată. / Şi tu, alături de ea, în faţa răsfrîngerii ei, / să vezi deodată înspăimîntat că nu ai chip / de ape negre în luciul ei adumbrit – că nu eşti / acolo, în lumea unde e ea – [...]".

Şi aici predicaţia ascunde însă pentru cititor o capcană, căci toată suita de acţiuni este o potenţialitate: „i-ai putea lua încet încheieturile îngheţate" şi, mai departe, „[ai putea] s-o ridici blînd din fotoliu şi să mergi încet ţinînd-o de mînă [...] şi s-o duci în faţa oglinzii". Acţiunile nu sunt realizate, ci doar imaginate ca posibile. De aceea, finalul poeziei, deschis şi prin lipsa punctului, este de o mare ambiguitate: trăiesc personajele lirice două vieţi paralele incompatibile? este el respins din lumea ce-i aparţine doar ei? Sau ea nu mai există, iar el a făcut doar o călătorie în lumea umbrelor amintirii?

Iată doar câteva posibile interpretări dintre care cititorul are libertatea de a alege şi, firește, de a imagina multe altele.

Mircea Ivănescu, scriind, îi explică cititorului cum îşi construieşte scrierea, ca în poezia *portret*: „să facem acum cadrul, rama acelui tablou / de gen, de gen ambigen, cum ar fi, un dulap, / care este de ambele genuri – poate să stea, adică, în picioare / şi să creeze în oglinda lui scena, în care mai mulţi / stau, poate chiar toţi, şi se uită / la el, dintr-o parte /" (1983).

De asemenea, ideea că literatura şi, în particular, poezia sunt o sumă de convenţii, pe care cititorul le consideră ca atare, fără să ia în serios drama şi suferinţa celui care scrie (căci totul este inventat, nimic nu este adevărat) apare exprimată direct într-o altă poezie, ca o meditaţie asupra relaţiei dintre creator şi lector: „Orice povestire e o convenţie, desigur, şi orice / înţelepciune luată din povestiri / este tot o convenţie şi nu ajută – şi ce / rămîne, dacă mori dintr-o dată, e o imagine cu subţiri / contururi în ochii ficşi (cum scrie în romanele poliţiste), şi pe urmă îţi închid ochii şi te / duc în adînc, şi ai avut numai convenţii, / pe care le-ai tot întors dintr-o parte într-alta, şi ce ţii / minte acum n-are să mai fie ţinut / minte de nimeni, şi ce ai avut / ca impresie dintr-o seară cu foşnet frumos, / se închide într-o nefiinţă, şi se rostogoleşte / departe, şi nu se ştie. Mai vine vreunul şi mai citeşte / ce ai scris despre asta, şi nu te ia în serios /" (*Poveste în cutii care intră una într-alta*, 1976).

Scanned with OKEN Scanner

Ultima propoziție presupune cunoașterea de către poet a teoriei actelor de limbaj, care exclud din domeniul de cercetare literatura, tocmai pe motivul că nu îndeplinește condiția de „seriozitate".

Impresia că poetul ar fi familiarizat cu teoriile lingvistice moderne rezultă și din alte poezii: „– predicatul aici fiind, cum se spune cuantificat – ca în filozofia scoțienilor –" (*amintire complicată despre o seară simplă*, 1983).

Uneori concepte estetice sau poetice sunt folosite chiar în descrierea obiectelor universului de discurs al poeziei. Iată un exemplu: „mai era acolo o făptură altfel frumoasă, / și care, ea, cu surîsul ei, în toate cele șapte feluri ambigui / a creat frumusețea – /" (*singur izvoditor al sonetelor*, 1983). Făcând parte din sintagma „în toate cele șapte feluri ambigui" nu există nici o îndoială că poetul se referă la conceptul poetic de „ambiguitate". Atribuindu-l surâsului unei făpturi, chiar dacă într-o interpretare mai subtilă „făptură" ar putea fi chiar „poezia", e clar că poetul se adresează unui anumit tip de lector, unui cititor nu numai cult, ci chiar avizat în domeniul poeticii.

Crearea unei relații speciale cu cititorul prin explicitarea convențiilor literare ale narațiunii devine pentru poet o preocupare constantă: „se pare, deci, că ne integrăm în modelul după care / se constituie (pornind, scrie acolo – de la structuri abstracte fundamentale), / universul antropomorf al narațiunii; o poveste frumoasă, un basm / despre întoarcerea în cetatea de la poalele muntelui, / unde să cauți răscumpărarea zădărniciilor, mereu schimbate / una cu alta, în drumurile prin lumea de dincolo). [...] nu era miniatura / de la capătul de jos al zilei – era doar începutul unui alt cînt, / și acum văd că urmează un șir de versuri nedesluşite în care se arată că a fost o împlinire – ca tot ce e în basm –; [...] facem astfel o poveste / și povestea asta se cheamă drumul spre ea – / și întîmplările care-i dau trup de muzică disonantă / sunt vicleşugurile cu care aruncăm peria, basmaua, / în urma noastră, să se facă pădure, lac –" (*morfologia – și sintaxa – basmului*, 1983).

După cum se vede, chiar titlul poeziei orientează atenția cititorului spre modul de structurare a basmului, îi creează o anumită expectație, dar sub

Scanned with OKEN Scanner

această aparent savantă prezentare a structurilor narative, luate ca pretext, se ascund, de fapt, nostalgiile poetului: „regăsirea clipei cînd timpul era în cumpănă"; „răscumpărarea zădărniciilor"; „descumpănirea – care este fiecare clipă a aducerii-aminte despre clipa de atunci cînd ea ne aştepta în prag"; „să nu ne ajungă timpul, şi încremenirea uitării, din urmă" etc.

Convenţiile romanului cavaleresc, împletite cu cele ale basmului, apar exprimate direct în poezia *coborînd scara care trosneşte*: „aici facem un număr de variaţiuni pe o temă / cavalerească – să povestim coborîrea – / coborîrea pe scara de lemn, [...]/; (şi umbra mîinii noastre înălţate închipuie o mişcare amplă, / cavalerească – [...]; – asemenea prinţului din basm, care ar vrea să oprească / taurul stacojiu din drum –; însă noi basmul acesta, îl şoptim / pentru ea [...]/" (1983).

Alteori sunt decupate situaţii-prototip din povestirile cavalereşti, proiectate peste întâmplările vieţii cotidiene ca în poezia *mogoşoaia – pajişte*: „şi ne uităm cum pe pajiştea dintre ziduri întrezăreşti / jocul închipuit al umbrelor caleştii, o nouă / ipostază mai veche a lui V urcînd în caleaşcă, / precum în nuvela cu fata cu nume de regină din nord / tînărul preceptor se apropie, cu pălăria cu bor / foarte larg în mînă, de scara trăsurii [...]/" (1983).

Iată, în continuare, alte ipostaze ale aceluiaşi procedeu de a-şi deconspira intenţiile de construire a textului şi maniera de scriere: „Să facem altfel descrierea – cronica (pentru ca s-o numim livresc) – / acestei dimineţi [...]; Tot ce am gîndit mai sus este legenda prin care / vrem să dăm conţinut –. Şi deci / dacă ne-am duce gîndul pînă la capăt, avînd nevoie de umbre / şi dispuneri în plan – noi nu facem, de fapt, în afară, / decît scheme pe care apoi le întregim cu tot ce / culegem din vreme – facem tot timpul, cu vremea / care trece acum, şi care nu se va mai întoarce – un plan / în care ne aşezăm pe noi înşine – şi din toate aceste / alunecări, indiferente, sau atît de aproape de noi încît ne e frică, / alegem ce poate intra într-un cadru. Înseamnă aşadar că tot timpul / ne scriem o carte. [...]/" (*o vizită dimineaţa*, 1970).

Aşa cum la Mircea Ivănescu se n a r e a z ă d e s c r i e r e a, la Angela Marinescu, în unele texte, se n a r e a z ă s t a r e a s u b c o n -

ş t i e n t u l u i, care o torturează pe poetă şi care, printr-un imens travaliu, o sublimează în creaţia poetică.

Iată ca exemplificare poezia * * *, 1981/1998: 196-197.

* * *

Ridicarea din tine însăţi.
spre înălţimi pe care nu poţi să le-atingi.
înfiorare, credinţă, răsucirea pietrei.
stele picură pe pieptul descărnat.
te îngropi în cenuşă, chinul dislocă gândul
mască din frunze, mască erotică impregnată
de sfinţenia sfârşitului.
o clipă în care spasmul înghite timpul.
şi străvezimea începutului timpului.
şi memoria ruptă a cuprinderii timpului.
şi irealul. prăbuşirea. singura realitate
care îţi străpunge ochii şi spiritul
care îţi străpunge. pâlpâirea nefiinţei.
care îţi înconjoară fiinţa. cu aureola însorită.
cu soarele întors. desfigurând
materia opacă. o, sfârşit, ceea ce rămâne
în îndepărtatul timp. trâmbiţele subţiri.
aerul lor dens, îngheţat. ochii ce se îndepărtează.
braţele ce devin gheare.
coapsele ce se transformă-n lumină.
gleznele ce se închid peste cătuşe, sufocându-le.
descompunând unica zi de temniţă, străpungând
zidul impregnat de semne. o, curte a închisorii!
cât toată viaţa de plină, cutremurată peste trupurile vărgate.
ce poate fi acolo, unde lămpaşul veghează
o viaţă şi răscoleşte
toate păcatele. strâns, ghemuit într-un colţ când dintr-odată

cineva îşi îndreaptă lanterna spre faţa ta.
dar acum este pregătită
flacăra din afară se contopeşte cu flacăra dinăuntru.
nici nu te-ai gândit când m-ai conceput
că sunt lumina întoarsă
golul negru în care sunt aruncate mâini şi coapse verzi
gata moarte, gata neantizate. IDEALE. un ticălos ce suge
flori de ceară, blamând armele serii.
slăvind asfinţitul ce-nghite.
şi lilieci, ca peştii, peste corbii învălmăşiţi scuipă
sângele negru, puhoiul nimicului

Constituenţii textuali converg spre un număr de verbe sau spre substantive postverbale ori cu sens verbal, un fel de nuclee ce subordonează alte verbe şi nenumărate grupuri nominale (posibile propoziţii cu predicaţia suspendată).

Primul nucleu este postverbalul „ridicarea", dar nu orice fel de ridicare, ci „ridicarea din tine însăţi" (posibil concept existenţialist). După punct (ce impune o pauză) urmează un complement de loc (direcţie) sau, în altă terminologie (a cazurilor sau a rolurilor) un locativ.

Î n ă l ţ a r e a are anumite consecinţe, exprimate prin nominale sau prin verbe. Le trecem pe toate la formă nominală, pentru a configura domeniul semantic corespunzător: „înfiorare", „credinţă", „răsucire", „îngropare în cenuşă", „dislocarea gândului", „sfinţenia sfârşitului", „spasmul cronofag" („înghite timpul / şi străvezimea începutului timpului / şi memoria ruptă a cuprinderii timpului"). Poeta se ridică parcă într-un spaţiu eterat, imuabil, sustras curgerii imperturbabile a timpului.

Al doilea nucleu al n a r ă r i i s t ă r i l o r lirice este tot un postverbal: „prăbuşirea". Să îl circumscriem, în acelaşi mod, printr-un domeniu semantic exprimat prin nominale cu sens verbal: „străpungerea spiritului", „pâlpâirea nefiinţei", „aureolare însorită", „desfigurarea materiei opace".

Al treilea nucleu narativ considerăm că este „sfârşit", participiu

devenit substantiv. După înălţare şi prăbuşire urmează sfârşitul, adică „ceea ce rămâne în îndepărtatul timp". Domeniul semantic, pe care îl dezvoltă, prezintă metamorfoza diferitelor părţi ale corpului (aceasta era şi una dintre obsesiile lui Nichita Stănescu): „ochii ce se îndepărtează", „braţele ce devin gheare", „coapsele ce se transformă-n lumină", „gleznele ce se închid peste cătuşe sufocându-le". După ce se dezvoltă metafora textuală închisoare pentru ascez ă, considerăm că un ultim decupaj al narării neliniştii lăuntrice ar începe cu verbul „flacăra dinafară se contopeşte cu flacăra dinăuntru", ce dezvoltă următorul domeniu semantic: „lumina întoarsă", „gol negru", „moarte", „neantizare", „asfinţitul", „sângele negru", „puhoiul nimicului". IDEALE, scris cu majuscule, ce apare cu câteva versuri înainte de sfârşitul poeziei, pare a fi direcţia suferinţelor metafizice pe care autoarea se străduieşte să le sugereze poetic.

3. Un alt tip de narare stă la baza unor texte, ce au ca univers de discurs cotidianul şi banalul.

Constantin Abăluţă este unul dintre poeţii care cultivă cu predilecţie o astfel de poezie. Câteva întâmplări banale apar, de exemplu, în poezia *Linişte*, 1979:

LINIŞTE

Lîngă staţia maşinii 37 e o curte largă.
O masă rotundă, picioare scîlciate, şi-n centrul ei un nuc.
Coridoare de flori, turme de legume
şi-un bătrîn cu şalvari şi faţa rozachie.
Cei ce aşteaptă autobuzul se uită la bătrîn jinduind
liniştea ce-i tocmeşte fiecare gest, lumina
ce-i încheie oasele.
Bătrînul nu priveşte niciodată spre staţie, cred că
nici nu a luat cunoştinţă de ea.
El rînduieşte nucile pe masă, întinde cîteva cîrpe pe o frînghie

cu blăni noi plombează ştirbiturile gardului,
spală cu şomoiogul un lighean,
ascultă cîrîitul unor păsări în tufele aproape violete,
apoi se uită ţintă pe cer printre doi nori ce flutură ca două palme.
Autobuzul soseşte, oamenii se-nghesuie, autobuzul pleacă.
Palmele norilor aplaudă mărunt pe cer
şi bătrînul stă tot acolo şi le priveşte.
Cîteva foi de nuc brăzdează aerul.

Textul debutează cu o descriere succintă, ce pune în evidenţă o economie maximă de verbe. Doar în primul vers apare „e" (este). În următoarele versuri acest verb este subînţeles şi doar câteva substantive, alese cu evidentă intenţie, şi două grupuri nominale bine potrivite („coridoare de flori" şi „turme de legume") realizează un cadru banal pentru gesturile, la fel de banale, ale bătrânului: „rînduieşte nucile pe masă", „întinde cîteva cîrpe pe-o frînghie", „plombează ştirbiturile gardului", „spală cu şomoiogul un lighean" etc.

Există o sugestie difuză că toate aceste îndeletniciri ale bătrânului se desfăşoară lent, "în linişte", şi că ele sau altele asemănătoare se repetă zilnic ca într-un adevărat ritual, ignorându-se tot ceea ce se petrece în afara acestui perimetru separat parcă de tumultul vieţii citadine. Prin contrast, „Autobuzul soseşte, oamenii se-nghesuie, autobuzul pleacă", în timp ce oaza de linişte din curtea bătrânului rămâne aceeaşi. Indiferent de ceea ce se petrece în jur, bătrânul priveşte norii de pe cer şi cele câteva frunze de nuc ce „brăzdează aerul".

Acest text în proză, chiar dacă nu întotdeauna scrisul acoperă complet rândul, este format dintr-o primă parte descriptivă, în care certificarea existenţei unor obiecte este primordială, şi o a doua parte, în care verbele de acţiune abundă.

În mod paradoxal, şi o a doua parte a textului seamănă cu o descriere, deoarece timpul parcă a încremenit. Acţiunile înseşi, privite de undeva, de afară, par şi ele concomitente, deoarece repetabilitatea lor la anumite intervale dă impresia de imuabil. De aici provine şi acea sugestie de linişte într-o lume plină de agitaţie.

Scanned with OKEN Scanner

În alte cazuri, repetabilitatea unor verbe de acțiune, ce dau impresia unor automatisme cotidiene, este şi ea o modalitate de construire a unor texte la C. Abăluță. Iată în acest sens un fragment din poezia *Mici diferențe acustice*, 1979:

MICI DIFERENȚE ACUSTICE

⋮

[...] Mă opresc în drum
îmi smulg un nasture gata să cadă
mă duc la şedință schimb aragazul
trimit biscuiți vărului din provincie
îmi lăpăie palmele prin ploaia
care se lasă între continente

⋮

Efectele aglomerării de acțiuni (verbe), ce se petrec parcă cu viteza cinematografului mut, este absurdul unei existențe, precipitată rapid şi fără sens în jurul acestor preocupări cotidiene cronofage. Lipsa semnelor de punctuație exprimă aici ritmul rapid al acțiunilor şi interşanjabilitatea lor.

O altă poezie a lui Constantin Abăluță, *Obiect de tăcere*, 1979 (sintagma se regăseşte în titlul volumului *Obiect de tăcere*) este construită tot pe un nucleu narativ.

OBIECT DE TĂCERE

Un cîine rătăceşte pe străzi
mă iau după el
o noapte fără importanță
o mănuşă tîrîtă de vînt
pe rigolă

Ajung lîngă o casă mare
vitralii întunecate

Scanned with OKEN Scanner

mirosul de benzină al grilajului
cîteva luciri de voci
pierdute capcane
la care cîinele mîrîie o clipă
apoi porneşte iarăşi
trece prin cenuşa altor paşi
se-mpiedică de o potcoavă
latră la fireturile unui portar
răvăşeşte cîteva grupuri de frunze
apoi se ghemuieşte lîngă
un zid

În text apar două fragmente descriptive cu rolul de a crea o anumită atmosferă: „o noapte fără importanţă / o mănuşă tîrîtă de vînt / pe rigolă/" şi „vitralii întunecate / mirosul de benzină al grilajului / cîteva luciri de voci / pierdute capcane/". În aceste fragmente se remarcă suspendarea oricărei predicaţii. În rest, acţiunile (respectiv, verbele) sunt de o banalitate aproape căutată.

Poezia se numeşte *Obiect de tăcere*, deoarece sugestia globală este a unei nopţi în care nu se întâmplă nimic. Toate micile evenimente sunt atât de banale, încât ele nu perturbă tăcerea, ci parcă o amplifică.

Ca în multe dintre poeziile lui C. Abăluţă şi în poezia *Obiect de tăcere* lipsesc semnele de punctuaţie.

O aparentă abundenţă de întâmplări, deci de verbe-acţiuni, găsim şi în *serbările*, 1979, de Virgil Mazilescu, poezie pe care am prezentat-o deja ca simplă schemă, pentru aranjamentul grafic deosebit, în LPRN.

De data aceasta, s-o reproducem:

serbările

1. cobori din cînd în cînd în sat cu paşi de stinsă
fanfară: un băieţandru.
ecoul fără de sfîrşit al dulgherilor.
un păianjen cu creasta de aur

şi chiar cele mai mărunte şi mai puţin respectuoase dintre
insectele ţinutului (ale auzului) coboară odată cu tine.

2. şi n-ai să uiţi: pe marele hipodrom din spatele casei tale
(printre arbori ocrotiţi de lege) se petrec uneori întîmplări
cu totul neobişnuite, astfel într-o dimineaţă lacomă (atît
de ploioasă şi atît de lacomă) un cal a deschis încet
uşa grajdului şi-a desfăcut aripile şi a zburat. pe urma
lui cei şase paznici nu l-au prins nici astăzi.

3.
laşi cartea să-ţi alunece uşor din mînă
pluteşti printre mari umbre civilizatoare.

Textul, scris în proză şi segmentat în trei fragmente numerotate, pare a fi o mică naraţiune ce se dezvoltă în jurul a trei verbe: „a coborî" (1), „a zbura" (2) şi „a pluti" (3). În fragmentul 1, liricul domină narativul prin grupuri nominale expresive: „paşi de stinsă fanfară", „ecoul fără sfîrşit al dulgherilor", „un păiajen cu creasta de aur". În fragmentul 2 verbele sunt mai numeroase şi doar un grup nominal de o expresivitate mai deosebită „dimineaţă lacomă" dă un accent liric unei scurte naraţiuni în care apare şi un element fantastic: „un cal [...] şi-a desfăcut aripile şi a zburat".

Fragmentul al treilea este pe un alt plan decât celelalte două. Este un scurt fragment meditativ, factura lui deosebită fiind marcată şi prin grafierea lui mai spre dreapta. În fragmentele 1 şi 2 faptele se înscriu în banalitatea cotidianului, o banalitate ostentativă, ce intră în contrast cu evenimentul ireal al zborului cu aripile desfăcute ale patrupedului ce „a deschis încet uşa grajdului".

Deasupra acestor evenimente, poetul trăieşte în lumea cărţilor şi „pluteşte printre mari umbre civilizatoare" (fragmentul 3). Acest ultim grup verbal este de o mare sugestivitate, atât prin metafora ce o cuprinde verbul în sine, cât şi prin grupul nominal ce formează complementul. Din perspectiva celui de-al treilea fragment, întâmplările din primele două

Scanned with OKEN Scanner

fragmente par doar nişte amintiri ce trec prin mintea poetului în scurtul răgaz lăsat de alunecarea cărţii din mână.

Iată cum mici fragmente narative se întreţes cu şi mai mici fragmente lirice într-un text în proză ce face parte dintr-un volum de poezie. Să mai semnalăm şi lipsa virgulelor şi lipsa majusculelor după punct pentru a completa tabloul unui tip de poezie ce încalcă toate canoanele.

O formă asemănătoare de îmbinare a narativului cu liricul o întâlnim şi în poezia *obiceiul de a rupe hîrtiile destinate viitorului*, 1979, de acelaşi autor.

Iată textul:

obiceiul de a rupe hîrtiile destinate viitorului

pentru că îşi luase obiceiul să rupă una cîte una
(la intervale nu prea mari) hîrtiile şi feluritele
chitanţe destinate viitorului – i se năzărea dintr-
odată că vede strălucirea apuselor zile deschizîndu-se
în faţa lui ca o rană sau ca o pîlnie de obuz în
care i-ar fi murit rînd pe rînd toţi prietenii – dacă
se întorcea noaptea acasă vedea cu jale cum nă-
vălesc asinii şi boii din vis peste o vegetaţie arsă –
numai scrum şi aducere aminte. şi cu toate acestea
urechile lui în flăcări captau fără întrerupere sem-
nalul. era unul şi acelaşi semnal: întoarce-te
întoarce-te. erau ochii lui în flăcări. a pus atunci
mîna pe o crenguţă de mesteacăn. apoi (înalt şi cu
haina pe umeri) nici n-a mai aşteptat minunea –
cînd vîntul i-a trimis prin fereastra regală fum
de trestie şi rămăşiţe ale părului tău, melancolic!
a cunoscut fericirea deplină şi a ajuns la ţintă
cu mult înaintea propriului său sfîrşit înecat în
lacrimi.

Scanned with OKEN Scanner

Este, după cum se vede, un poem în proză, cu semne de punctuație, dar fără majuscule, cum se întâmplă adesea la Virgil Mazilescu.

În pofida verbelor de acțiune și a unei anumite cadențe narative, insinuarea, încă din prima frază, a unui ton ironic („chitanțele destinate viitorului") și crearea unei lumi posibile stranii („rana ca o pîlnie de obuz în care i-ar fi murit rînd pe rînd toți prietenii") pun în gardă cititorul că se află în fața unui text de o factură deosebită. Următoarele două fraze, ce par de asemenea narative, scot la iveală fantasmele cele mai adânci ale poetului, exprimate prin porțiuni descriptive. Grupurile nominale exprimă intenționalități poetice ce vizează senzorialul: „vegetație arsă – numai scrum și aducere aminte", „urechile lui în flăcări", „ochii lui în flăcări". Se mai adaugă câteva gesturi privind „o crenguță întîmplătoare de mesteacăn". Ele pregătesc infuzia de „melancolie" și finalul tragic: „a ajuns la țintă cu mult înaintea propriului sfîrșit înecat în lacrimi". Ironia este subtilă.

4. O altă modalitate de a povesti, fiind liric, o întâlnim în unele texte ale lui Dorin Tudoran. Iată, ca exemplu,

DE BUNĂ VOIE, AUTOBIOGRAFIA MEA

După ce-am părăsit Aragonul natal
mi-am luat bacalaureatul în teologie.
Era la Salamanca. Tot acolo
am primit laurii și licența în filosofie.

S-a întâmplat
nu după multă vreme:

l-am prădat de tainele ghitarei
pe organistul capelei regale din Neapole
pe sub pielea căruia mă băgasem
cu viclenie.

Scanned with OKEN Scanner

Atunci am încetat să mai fiu
„un tânăr strălucit, promiţând lucruri pe măsură".

Mi s-a iertat.
Pe licenţa mea în filosofie,
pe spatele acelei patalamale atât de râvnite vreau să zic
am scris primul capitol
al tratatului meu de ghitară
publicat la Saragosa.

După ce-a devenit celebru,
mi s-a iertat şi asta.
Ceea ce nu mi s-a iertat
niciodată
a fost că numai într-un an
l-am adus la desăvârşire
pe Don Juan de Austria –
fiul legitim al celui de-al patrulea Filip
uitându-şi pentru o vreme
de îndatoririle de arme.
Cel mai cumplit m-au blestemat
dresorii de şoimi
profesorii de scrimă şi echitaţie
doctorii în retorică şi machiaverlâcuri.

Am murit în 1710
după ce-am fost recunoscut
drept cel mai mare ghitarist al vremii.

Mă numesc Gaspar Sanz.

Nu regret nimic.
Nici măcar anul închinat

Scanned with OKEN Scanner

desăvârşirii tânărului Don Juan;
dimpotrivă.
Spre a nu vă îndoi de-această mărturisire
aveţi aici, alăturat,
licenţa mea în filosofie.

Mă îndoiesc, totuşi,
de ceea ce-am părut cândva:
c-aş fi fost eu, Gaspar Sanz,
născut în Aragon,
„un tânăr strălucit, promiţând lucruri pe măsură".

P.S.
Tot ce veţi povesti copiilor voştri
în plus faţă de acest *curiculum vitae*
e doar rodul discordiei nesfârşite
între Salamanca şi Saragosa.

Poemul este reprodus după ediţia bilingvă din 1999, *Viitorul facultativ / Optional Future.*[1]

Bazat pe o schemă narativă, ce mimează romanele picareşti, poemul are o construcţie specială, prin schimbarea continuă a perspectivei naratorului asupra evenimentelor. Să ne amintim de romanele lui William Faulkner, în care diferite capitole succesive se referă la aceleaşi evenimente, povestite însă de personaje diferite, astfel încât relativismul interpretării lor este pregnant pus în evidenţă. Mai mult decât atât, în poemul lui Dorin Tudoran, timpul însuşi are mai multe dimensiuni, prin identificarea poetului cu un personaj spaniol de pe vremea regelui Filip al IV-lea.

Această dublă dimensiune a timpului impune permanenta pendulare între viaţa pitorescului personaj şi aceea a poetului. Ca şi acesta, după o licenţă terminată cu lauri, poetul preferă îndeletnicirile ludice ale artei, scrise chiar pe spatele „patalamalei" care certifică strălucitele studii.

Scanned with OKEN Scanner

„După ce-a devenit celebru" (personajul), „mi s-a iertat şi asta" (spune poetul). Iată o modalitate ingenioasă de identificare între narator şi autor, doar prin alternarea timpurilor verbale (trecut / prezent). Ceea ce nu i s-a iertat a fost o anumită ingerinţă, considerată, firește, negativă, în sferele cele mai înalte ale puterii.

Pe la mijlocul poemului, într-un mod şocant, naratorul îşi dezvăluie şi anul morţii („Am murit în 1710") şi numele („Mă numesc Gaspar Sanz"), ambele aserţiuni fiind făcute la timpul prezent. În continuare, ca un *alter ego*, reîncarnat peste secole, poetul face, la timpul prezent, mai multe consideraţii despre viaţa personajului. La nivelul lecturii se insinuează o oarecare derută: s-a telepurtat personajul în zilele noastre sau poetul trăieşte prezentul unui secol de mult apus? Ambele ipoteze sunt posibile.

În ultima strofă autorul pune sub semnul îndoielii identitatea dintre el şi fermecătorul personaj spaniol. Textul are şi un P.S. plin de ironie, căci se proiectează şi probabilitatea povestirii din generaţie în generaţie a acestei vieţi pline de tâlc, eventualele completări *apocrife* fiind „rodul discordiei nesfârşite / între Salamanca şi Saragosa"!

Din punctul nostru de vedere, poemul este o realizare desăvârşită. Rezonanţa numelor spaniole, tărăgănarea solemnă a povestirii, ironia subtilă („tânărul strălucit, promiţând lucruri pe măsură" preferă îndeletnicirea mult mai plăcută de „ghitarist", instruirea în această îndeletnicire frivolă a lui Don Juan de Austria, care îşi uită „îndatoririle de arme", şi blestemele dresorilor de şoimi, profesorilor „de scrimă şi echitaţie" şi ale doctorilor „în retorică şi machiaverlâcuri"), atmosfera epocii, pe care poetul reuşeşte să o creeze prin doar câteva cuvinte bine alese, şi acest mecanism narativ, cu alternarea celor două planuri temporale atât de îndepărtate, fac din acest poem un text memorabil.

Aluziile la propria viaţă a poetului, care se identifică cu personajul, prin chiar procedeele prezentate, sunt evidente.

O narare lirică, ce fascinează chiar de la început, doar prin simplul enunţ „Erau doi", realizează Dorin Tudoran în poemul *Nesfârşita pribegie*, 1999.

Scanned with OKEN Scanner

NESFÂRŞITA PRIBEGIE

Erau doi
N-a fost nevoie să ne-o spună –
Am ştiut din prima clipă
că sunt cărturari.
Părăsiseră Alexandria
după ce-şi sfâşiaseră hainele
de pe ei
văzând cum se mistuie-n foc *Biblioteca*
în vreme ce
ştiinţa niciunuia dintre marii învăţaţi
ai cetăţii
nu putea face nimic.
Când ne-au spus că e timpul să plece
am regretat; ne obişnuiserăm cu ei.
În semn de mulţumire
spuneau
pentru găzduirea ce le-o dasem
n-aveau altceva să ne dăruiască
decât un săculeţ plin de cenuşă
din ceea ce fusese
marea minune a lumii.
L-au pus cu umilinţă
pe un raft al bibliotecii noastre.
La puţină vreme după plecarea străinilor
casa noastră arse din temelii –
focul, pare-se, a izbucnit
dinspre cărţi.
Aşa a început
nesfârşita noastră pribegie.
N-am luat cu noi
decât o mână din cenuşa

Scanned with OKEN Scanner

încă fierbinte –
o purtăm la gât
în săculeţe de piele.
Ne rugăm de găzduire.

Cu o remarcabilă economie de cuvinte, poetul concentrează spaţii culturale vaste, sugerând o repetabilitate ciclică a evenimentelor, aşa cum se întâmplă, de altfel, în decursul istoriei omenirii.

Adoptând tonul simplu, dar atât de încărcat de tâlcuri al vechilor scripturi, poetul, într-o povestire extrem de scurtă, pune în discuţie soarta omului de cultură şi a creaţiei, în general. De multe ori s-a întâmplat ca, după o perioadă de mare înflorire a unor culturi şi civilizaţii, totul să devină scrum şi totul să fie reluat iarăşi şi iarăşi într-un efort continuu. Multe civilizaţii dispărute nu au lăsat decât vagi semne, pe care oamenii de ştiinţă încearcă să le decripteze.

Această perpetuă reîntoarcere este imaginată de poet ca o *nesfârşită pribegie* a unor cărturari, care au doar un săculeţ cu cenuşă, chintesenţa unor fabuloase biblioteci, asimilate de ei.

Faptul că cei doi cărturari, purtători ai săculeţului de cenuşă a Bibliotecii din Alexandria, una din marile minuni ale lumii, au cerut adăpost unor oameni, care aveau şi ei cărţi, şi că săculeţul a fost pus pe raftul bibliotecii, nu este întâmplător, căci, la rândul ei, această bibliotecă trebuia să ardă, iar cei rămaşi pe drumuri să pribegească, tot cu un săculeţ de cenuşă, din propria bibliotecă, amestecată cu cenuşa celebrei biblioteci antice. Construcţia textului fiind repetitivă, este de presupus că, la rândul lor, vor poposi la alţi cărturari ale căror biblioteci vor arde şi tot aşa la nesfârşit...

Poetul reuşeşte să creeze o atmosferă stranie, asemănătoare cu aceea din *Amfiteatrul circular* al lui Borges. A transforma materialitatea în evanescenţă este doar o faţetă a devenirii, căci cealaltă faţetă este de a da din nou corporalitate evanescenţei.

Nesfârşita pribegie, titlul poemului, este epifania unor stări psihice, imposibil de a fi circumscrise şi exprimate pe deplin, căci această

nesfârşită pribegie nu se desfăşoară numai în spaţiul fizic, ci şi în spaţiul infinit al cunoaşterii. A urmări necontenit un orizont care se îndepărtează mereu, fără să-l poţi vreodată atinge, este demersul pe care cărturarul şi-l asumă cu modestie şi umilinţă, pribegind mereu, dar înaintând până la următorul popas, când un alt cărturar, dăruit cu acelaşi sacrificiu de sine îi va duce mai departe demersul, pribegia...

Acestea sunt, în una din interpretările posibile, semnificaţiile simbolului nesfârşita pribegie, care se autoconstruieşte în acest text unic.

Din exemplele analizate rezultă că acest tip de text prezintă multe subtipuri în funcţie de tematică, corelată cu un anumit mod de edificare textuală. Stările psihice proprii, transpuse într-o narare de tip descriptiv (ca la Mircea Ivănescu), frământările conştiinţei sau ale subconştientului ce irump în descrieri narative (la Angela Marinescu), descrierea întâmplărilor cotidiene banale, dispuse într-o structură narativă perfect articulată (ca la Constantin Abăluţă) sau nararea unor întâmplări din epoci îndepărtate, ce se întrepătrund cu viaţa prezentă a poetului, dar cu o mare putere de generalizare, generatoare de simboluri (ca la Dorin Tudoran), iată doar câteva faţete ale tipului de text poetic cu fundal narativ, mult cultivat în poezia neomodernă.

Privind în ansamblu tipul de text lirico-narativ, putem spune că, exceptând baladele reprezentanţilor Cercului de la Sibiu, care oricum au fost scrise înainte de 1960, chiar dacă în volum au apărut după această dată, astfel de texte prezintă multe ingambamente şi o sintaxă contorsionată, lipsită de conectori, ceea ce duce în mod firesc la o slăbire a coeziunii şi, în cele din urmă, la incoerenţă semantică. Prin astfel de texte poeţii vor să exprime absurdul existenţei, neliniştea, angoasa şi grija permanentă ce-l stăpâneşte pe omul sfârşitului de secol XX.

Influenţa existenţialismului, ca filosofie, este frapantă. Categoriile heideggeriene „Das Man", „Die Sorge", „Sein zum Tode" („A fi ca alţii", „Grija", „A fi în faţa morţii") transpar din astfel de poezii în care absurdul se exprimă prin destructurare narativă şi amalgamare aleatorie a tuturor elementelor textului.

Scanned with OKEN Scanner

3. Strategii actanţiale ale combinatoricii secvenţiale

Din teoria actelor de vorbire şi din teoria acţiunii sunt cunoscute noţiunile de „situaţie" (Austin, 1962; Searle, 1969; Grice), „act" şi „activitate" (von Wright, 1963; van Dijk, 1977; Popa, 1984). Definirea şi explicarea lor ca noţiuni ale pragmaticii se găsesc la Liliana Ionescu-Ruxăndoiu (1991, 1995) şi la Elena Dragoş (2000). De asemenea, sunt cunoscute şi principalele încercări de a studia limbajul poetic din perspectiva actelor de vorbire, în ciuda afirmaţiilor descurajatoare ale iniţiatorilor acestei teorii, conform cărora limbajul poetic scapă unei astfel de abordări, ce implică principiul „seriozităţii", de la care poezia se sustrage.

Credem că dificultăţile au fost depăşite din momentul în care condiţiile îndeplinirii cu succes a unei acţiuni într-o situaţie dată s-au raportat nu la actele de limbaj conţinute de un text, ci la text în întregul lui, considerat ca un act de vorbire performat global. În aceste condiţii, în cazul unui text poetic, actele de vorbire componente se subordonează unor intenţionalităţi şi scopuri globale, care presupun crearea de lumi posibile de un anumit tip, pe de o parte, şi crearea unor efecte de un anumit tip, pe de altă parte (*v.* în acest sens, van Dijk, 1976).

În *Textul poetic* (Mihăilă, 1995: 51-64, 181-204) arătam că fiecare tip de text poate fi corelat cu un anumit tip de activitate deja constituită şi instituţionalizată. Astfel, tipul de text prescriptiv se corelează cu o activitate practică, tipul de text normativ se asociază cu o activitate deontică (de exemplu, juridică), tipul de text ştiinţific se corelează cu o activitate teoretică etc. De asemenea, am avansat ideea că succesiunea secvenţelor unui anumit tip de text urmează, în mare, etapele desfăşurării activităţii pe care el o exprimă.

Dar, am văzut că şi limbajul poate fi privit ca o acţiune (dacă ne referim mai ales la verbele ilocuţionare) şi, ni se pare nouă, că poate fi privit şi ca o activitate, dacă luăm în considerare toate aspectele vorbirii, aşa cum le surprinde Searle (locuţionare, propoziţionale, perlocuţionare).

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, dacă în cazul celorlalte tipuri de texte, activitatea pe care ele o exprimă este extrinsecă, în cazul textelor poetice, relația cu limbajul este intrinsecă, deoarece activitatea de creație poetică îl vizează în mod direct (ceea ce revine la funcția poetică jakobsoniană de autovizare a mesajului).

Dincolo de această relație complexă cu limbajul ca activitate specific umană, textul poetic poate să se refere în mod explicit la o activitate care se bazează pe anumite reguli instituționalizate, cum ar fi: un proces, un joc sportiv, încheierea unei tranzacții etc. În acest caz, unul dintre domeniile semantice ale textului urmează secvențial etapele desfășurării activității respective. De regulă, un al doilea domeniu semantic al textului, imaginat de poet, se întrepătrunde cu primul, deturnând sensurile banale ale respectivei activități spre semnificații poetice mult mai generale. În plus, astfel de texte produc adesea și efecte de ironie și umor.

1. O activitate bine cunoscută este, de exemplu, aceea de a evalua autenticitatea tablourilor. Pe baza acestei activități, Marin Sorescu își construiește poezia *Darul*, 1968/1976, pe care nu o vom reproduce decât secvențial. Un mare specialist în stabilirea autenticității tablourilor, înzestrat cu o lupă „primită cadou / Din planeta Marte", evaluează tablourile unui colecționar. El constată că Tizian este o copie pe care „Însăși mîna lui Dumnezeu a făcut-o". Îi arată chiar numărul de serie înregistrat în pupilele madonei. „Pe la mijlocul sălii nici n-apuca să-ndrepte / Lupa spre ele / Și tablourile cădeau singure". În fața ultimei pînze, un Rembrandt, „colecționarul / Își duse mîna la inimă și căzînd / Din gura lui zburară lilieci". Apoi specialistul a umblat prin toate galeriile, desființându-le. „În urma omului cu lupa se întindea un pustiu de moarte / Și el era tot mai trist".

Odată îndreptă lupa spre obiectele din jur și toate erau false: strada, copacii, orașul. Atunci începu să plângă. Iată și finalul poeziei: „Plîngînd cu hohote și tremurînd tot, / În afara mîinii care ținea teribilul instrument, / El o porni foarte bătrîn înainte, / Continuînd să desființeze lumea".

Textul se bazează pe o structură narativă și dialogală. Un domeniu semantic circumscris, după cum este și firesc, se constituie din elementele

componente ale activităţii de evaluare a autenticităţii pânzelor. „Lupa" este un instrument de bază, care are o putere miraculoasă, fiind primită cadou din planeta Marte. Să enumerăm şi alte elemente ale acestui domeniu semantic: „colecţionar", „pînze", „maeştri", „Tizian", „stîngăcia exerciţiului", „pictat de un elev fără talent", „copie", „Rembrandt", „muzee", „ramele", „marii maeştri", „trăsături de penel", „uleiurile", „galeriile".

Comicul situaţiei este rezultanta contrastului dintre certitudinea colecţionarului în autenticitatea tablourilor, pentru achiziţionarea cărora cheltuise „averea cîtorva generaţii / Înainte şi înapoi" (să remarcăm şi jocul de cuvinte din ultima sintagmă) şi argumentele irefutabile aduse de specialist, cu ajutorul necruţătoarei lupe, privind falsul pânzelor. Consecinţele cercetării tuturor muzeelor sunt de asemenea dezastruoase: „În urma omului cu lupa se întindea un pustiu de moarte".

Efectele poetice cele mai impresionante se produc însă în ultima parte a poeziei (al doilea domeniu semantic). Specialistul „în autenticitate" are strania idee de a îndrepta lupa spre obiectele din jur şi constată că toate sunt false: „strada", „copacii", „oraşul". Şi dacă examinarea tablourilor a dus la moartea fulgerătoare a colecţionarului şi închiderea celor care au achiziţionat tablourile muzeelor, de data aceasta, specialistul însuşi plânge în hohote, dar nu se opreşte: c o n t i n u ă s ă d e s f i i n ţ e z e l u m e a.

Semnificaţiile generale ale acestui text sunt profunde şi rămâne ca fiecare cititor în parte să le pătrundă conform sensibilităţii şi competenţei sale poetice.

Una dintre interpretări poate fi din perspectivă filosofică, antrenând empirismul englez, care vizează relaţia dintre percepţiile noastre şi ceea ce ne înconjoară, alta din perspectivă gnoseologică generală, întrebându-ne în ce mod putem cunoaşte, într-adevăr, ceea ce ne oferă simţurile. Există această lume aşa cum o percepem noi sau, dacă ar fi privită de pe altă planetă, am constata că certitudinile noastre sunt simple iluzii?

2. O situaţie bine circumscrisă este şi aceea de a călători cu un mijloc de transport în comun. Pe o astfel de situaţie se bazează poezia *Halebarda*, 1970/1976, tot de Marin Sorescu.

Scanned with OKEN Scanner

Ca mai toate poeziile de acest tip, şi *Halebarda* se bazează pe o structură narativă. Un domeniu semantic bine conturat se constituie din neajunsurile transportului în comun: „înghesuială în troleibuz", „balamuc mare", „oameni cu pachete în braţe", „drumul e plin de gropi", „hurducăturile sînt hurducături", „şoferul ăsta nici nu observă", „"El îşi face cursa şi ce să-l intereseze, „nu opreşte niciodată / În nici o staţie", „de ce nu face o haltă", „Autobuzul merge, poate are plan să meargă pînă la capăt", „Hurducăturile se înteţesc".

Acest domeniu semantic se desfăşoară mai ales la începutul şi la sfârşitul poeziei. În partea mediană, un alt domeniu semantic se constituie în jurul „unui moşulică" care ţine în mînă o cazma. I se face un portret fizic: „E bătrîn moşul de cînd lumea, / Are o pată mare pe ochiul drept, / Îi mai şi tremură mîna pe deasupra./", dar şi unul psihologic: „El e un moşulică simpatic dealtfel. / Politicos, / Vorbăreţ chiar,/", completat cu lamentările în stil indirect liber: „Nici o grijă, ţin cu străşnicie de afurisita asta / De cazma.", „Sînt neputincios, păcatele mele, / Dar n-aveţi nici o grijă" etc.

Întâmplarea tragi-comică este că moşulică, cu toată bunăvoinţa sa, scapă năstruşnica cazma când peste un călător, când peste altul, lichidându-i pe toţi. Ca şi în alte poezii ale lui Marin Sorescu, ultima potenţială victimă rămâne naratorul (autorul). Ca de fiecare dată, groaza în faţa morţii iminente este mascată prin ironie şi umor: „Moşul a intrat în vorbă cu mine, / E din ce în ce mai politicos / Şi începem să discutăm despre vreme//". Cu tot umorul situaţiei, se simte totuşi un fior tragic.

3. Pe acelaşi tipar este construită poezia *În cer*, 1973/1976 de Marin Sorescu.

ÎN CER

În cer sufletele
Se prezintă la poartă
Să-şi ridice fiecare trupul,

Scanned with OKEN Scanner

Ajuns acolo mai tîrziu,
Din cauza anumitor formalităţi.

– Ce conţine? întreabă morocănos
Poştaşul,
Mereu cu teamă să nu le încurce,
Să nu rîvnească unul
La trupul altuia, Doamne fereşte,
– Alimente, răspund cei mai mulţi,
Fier, plumb, aramă.
Ce să conţină?

Alţii – imprimate
(Acestea sînt rupte la un colţ
Pe unde li se văd într-adevăr
Coatele).

Foarte puţini nu ştiu ce să răspundă,
încep să se bîlbîie
Şi sunt trimişi să se mai gîndească.
De aia zic, suflete al meu,
Uită-te bine la mine,
Să mă cunoşti de pe acum
Şi la întrebarea referitoare la conţinut
Să urli:
Absolut, care a mai fost în cer odată
Şi de nenumărate ori.

Situaţia pe care se bazează poezia este r i d i c a r e a u n u i c o l e t. Ea formează un domeniu semantic bine circumscris, care îşi întretaie elementele cu cele ale domeniului semantic ce îl vom numi generic r i d i c a r e a s u f l e t u l u i l a c e r. Se creează o amalgamare semantică până la nivel de sintagmă:

Sufletele se prezintă la poartă:
„poarta unde se liberează coletul" / poarta raiului.
Acolo, cu formalităţile de rigoare,
se ridică nu coletul / ci „trupul".
Pentru a nu le încurca, poştaşul întreabă
„ce conţine" (coletul) / „trupul".
Răspunsul vine prompt:
„Alimente" / „Fier, plumb, aramă" (compoziţia chimică a trupului).
„Imprimate" / „coatele" (care se văd din cauza colţului rupt), cf. expresia „rupt în coate".

Pentru că unii se bâlbâie, neştiind ce să răspundă, sufletul este povăţuit să dea răspunsul ce se află în finalul poeziei. Aici poetul, cu binecunoscutu-i simţ ludic al limbii, foloseşte adverbul „absolut", atât de obişnuit într-o replică, urmat însă de o propoziţie incompatibilă gramatical, ceea ce ne obligă să transformăm la o relectură, adverbul în substantiv. A b s o l u t u l este conţinutul sufletului său şi tocmai de aceea el „a mai fost în cer odată / şi de mai multe ori". Ingeniozitatea, ironia şi umorul lui Marin Sorescu sunt şi de data aceasta inconfundabile.

4. Să ne referim la o ultimă poezie a lui Marin Sorescu, *Şah*, 1965/1976. Pentru ceea ce ne interesează aici, poezia are un dublu avantaj: pe de o parte, „şahul", jocul la care se face apel, are „mutări" foarte precise, pe de altă parte, poezia are o construcţie simetrică ce poate pune în evidenţă mecanismul derulării textului.

ŞAH

1. Eu mut o zi albă,
2. El mută o zi neagră
3. Eu înaintez cu un vis
4. El mi-l ia la război,
5. El îmi atacă plămînii,
6. Eu mă gîndesc un an la spital,

Scanned with OKEN Scanner

7. Fac o combinaţie strălucită
8. Şi-i cîştig o zi neagră.
9. El mută o nenorocire
10. Şi mă ameninţă cu cancerul
11. (Care merge deocamdată în formă de cruce),
12. Dar eu îi pun în faţă o carte
13. Şi-l silesc să se retragă.
14. Îi mai cîştig cîteva piese,
15. Dar, uite, jumătate din viaţa mea
16. E scoasă pe margine.
17. – O să-ţi dau şah şi pierzi optimismul,
18. Îmi spune el.
19. – Nu-i nimic, glumesc eu,
20. Fac rocada sentimentelor.
21. În spatele meu soţia, copiii,
22. Soarele, luna şi ceilalţi chibiţi
23. Tremură pentru orice mişcare a mea.

24. Eu îmi aprind o ţigară
25. Şi continui partida.

Să luăm deocamdată în considerare primele 20 de versuri. Pe această porţiune textul dezvoltă un paralelism care scindează toate grupurile verbale în v e r b + o b i e c t (direct sau indirect). Verbele (în afară de „a spune" şi „a glumi", care formează propoziţii metatextuale, şi „a merge" – o determinare a obiectului – fac parte din domeniul semantic j o c d e ş a h: „a muta", „a înainta", „a lua" (o piesă), „a ataca", „a gîndi", „a face o combinaţie", „a cîştiga", „a ameninţa", „a pune în faţă", „a sili să se retragă", „a cîştiga", „a fi scos pe margine", „a da şah", „a pierde", „a face o rocadă". Obiectele fac parte din domeniul semantic v i a ţ ă: „zi", „vis", „război", „plămîni", „spital", „nenorocire", „cancer", „carte", „optimism", „sentimente".

Declanşarea dublului înţeles al textului se face de la început, dar în două etape. În prima etapă (versurile 1 şi 2) obiectul are o determinare

care îl atrage în sfera semantică a verbului „a juca şah": „zi albă" / „neagră" cf. pătrat alb / negru, însă determinarea este implantată într-o construcţie de o mare fixitate în limbă: zi bună / proastă, care, la rândul ei, nu îi permite să părăsească cu totul sfera semantică a obiectului direct v i a ţ ă. Această construcţie generează ambiguitatea ce creează impulsul iniţial al bifurcării înţelesului.

În etapa a doua (care începe cu versul 3), obiectul indirect se desprinde total din sfera semantică a verbului şi este exprimat printr-un element forte („vis"), din punctul de vedere al pertinenţei, pentru sfera semantică v i a ţ ă. În mai multe momente ale desfăşurării poemului reapare acest tip de ambiguitate, astfel încât cele două domenii semantice j o c d e ş a h şi v i a ţ ă sunt în permanenţă coprezente lectorului. De exemplu, „a face o combinaţie strălucită" sau „a cîştiga cîteva piese" pot privi deopotrivă cele două planuri. Acest procedeu apare frecvent la Marin Sorescu, poetul care, cu intenţii ironice, aduce în cadrul aceluiaşi text domenii semantice, uneori, extrem de depărtate.

Paralelismul sintactic v e r b – o b i e c t are ca efect paralelismul dintre cele două domenii semantice. Schema compoziţională a poemului este suita acţiunilor (verbelor) care formează j o c u l d e ş a h. Neregulamentar sunt substituite piesele (obiectele). Ele sunt cele care schimbă sensul jocului.

Începând cu versul 21 subiectul (experimentatorul) este înlocuit cu elemente ce aparţin domeniului semantic v i a ţ ă: „soţia", „copiii", completată cu o perspectivă cosmică: „soarele", „luna". Ultimele două versuri, despărţite prin pauză, reinstituie tipul de ambiguitate deja prezentat. P a r t i d a, pe care orice om o pierde până la urmă, oricât de îndârjit ar fi jocul, este v i a ţ a. Considerăm că această semnificaţie este construită vers cu vers prin întrepătrunderea celor două domenii semantice care mediază analogia p a r t i d ă d e ş a h - v i a ţ ă.

5. Pronunţarea sentinţei (într-un proces) se supune şi ea unor reguli bine stabilite. „Condiţia de seriozitate" este însă încălcată în poezia *Sentinţa*, 1965/1978, de Ştefan Augustin Doinaş prin mulţimea de paradoxuri pe care le conţine. Iată câteva fragmente relevante din acest text:

Scanned with OKEN Scanner

SENTINŢA

„Iar pentru vina de a se fi născut
el se va pedepsi precum urmează:

La stîlpul dragostei va fi ţinut
optzeci de ani, sub soarele de-amiază;
un prea frumos călău îl va-nfiera
c-o stea în frunte, pentru ca mulţimea
de oameni, diavoli, zei et caetera
să-i jinduie într-una înălţimea;
norocul, costumat în fel şi chip,
cu galbeni îl va lapida; natura,
ca-n patul lui Procust, pe-un arhetip
îi va lungi sau prescurta statura.
⋮
lua-i-se-va dreptul de-a vedea
ce e urît, şi de-a uita frumuseţea;
de gleznă, atîrnînd ca o ghiulea,
să-şi tîrîie, superbă, tinereţea;
nici boli, nici îndoieli, nici slăbiciuni
să nu poată lăsa ca moştenire,
ci veşnic printre cei cinstiţi şi buni
să fie osîndit la fericire."

Atît. Ci judele prea înţelept
a scris mai jos şi-a sigilat cu ceară:
„Acestea toate-l vor lovi, pe drept,
doar dacă se va naşte-a doua oară."

Fiecare dintre pedepse, multe la număr, este exprimată printr-o construcţie binară: într-una din părţi este dată pedeapsa, ce se vrea aspră, iar în cealaltă se constată că pedeapsa este o dulce povară, uneori chiar o

Scanned with OKEN Scanner

răsplată divină. Pedepsele, astfel formulate, nu sunt posibile în lumea reală (instituționalizată). Poetul imaginează o lume posibilă dorită de orice muritor. Că această lume posibilă e s t e i m p o s i b i l ă o exprimă ultimele două versuri: „Acestea toate-l vor lovi, pe drept, / doar dacă se va naşte-a doua oară". A pune condiții iese din regulile pronunțării unei sentințe. Ea este dată și considerată definitivă la nivelul instanței supreme, după ce au fost luate în considerare toate „condiționările" posibile. Regulile instituționalizate, de la care nu poate să existe nici o abatere, sunt, în final, încălcate. Criteriul seriozității dispare şi totul se transformă într-un joc. Ca şi în alte versuri de acest tip, umorul este trăsătura dominantă.

6. Regulile stricte ale unei activități constituie şi universul de discurs al poeziei *Jocul celor vii*, 1967/1968, de Ştefan Augustin Doinaş.

JOCUL CELOR VII

E limpede că totul va depinde
de felu-n care ne-aşezăm. Veniți!
De jos, de sus – de unde ne cuprinde
cu ochii lui atît de osteniți –
noi trebuie să ne-nchipuim în toamnă
o frază grea de tîlc şi de lumini.
Tu – fii ca judele care condamnă
Tu – poartă-i mîndru nimbul tău de spini.
Tu – cîntă. Tu – stai drept şi-n nemişcare,
Iar tu – încearcă astăzi să pari duh.
Visat de sine însuşi fiecare
să-şi simtă locu-n piatră sau văzduh.
Cel care stăpîneşte perspectiva
e mut, e nevăzut, e neştiut.
Prin noi, el se revoltă împotriva
muțeniei în care s-a născut.

Scanned with OKEN Scanner

Sau poate că e obosit de jocul
de-a moartea, şi se joacă azi cu noi...
Vă ştiţi, deci, gestul potrivit şi locul?
Perfect! Acum schimbaţi-vă-ntre voi.

Jucătorii sunt nişte piese pe care o forţă supremă („cel care stăpîneşte perspectiva") le mută după propria sa voinţă sau după propriul său capriciu. În jocul „de-a moartea" totul este aleatoriu, deşi figuranţii îşi joacă rolurile cu multă seriozitate: „judele care condamnă", „cel care poartă nimbul de spini", „cel care cântă", „cel care stă în nemişcare" etc.

Cadrul situaţional pe care poetul îl imaginează este cel al teatrului. Regizorul trebuie să inventeze „o frază grea de tîlc şi de lumini". „Tîlcul" este cel al zădărniciei, căci, oricât de bine ar fi jucate rolurile, finalul inexorabil este acelaşi. De aceea şi rolurile sunt oricând interşanjabile.

Poezia se înrudeşte ca manieră şi ca semnificaţie generală cu *De-a vaţi ascunselea* de Tudor Arghezi.

Pe aceeaşi linie se înscrie şi *Păpuşarul*, 1970/1980, de Ileana Mălăncioiu. Universul de discurs se constituie de data aceasta din elemente ale spectacolului de păpuşi. „Mîna păpuşarului cel mare" mişcă figurinele, dând spectatorului iluzia că ele acţionează din impuls propriu, firele ce le manevrează fiind nevăzute: „Stau păpuşile-atîrnate, fire care nu se văd / De scufie şi de braţe le-au legat frumos de sus / Dedesubt e păpuşarul ce din cînd în cînd le mişcă / Şi în locul lor vorbeşte dacă au ceva de spus/".

7. Un spectacol de circ este activitatea ce determină strategia secvenţială, desfăşurată şi ea după reguli stricte, în poezia *Mala ora*, 1968/1985, de Mircea Ciobanu.

MALA ORA

Şi dansul nalt pe funie-l începe,
dans orb sub umbra roiului de bile.
Tac fluiere, dar cel din urmă step
dă tobei ritm şi aerului grile.

Cad bilele-n arenă; le măsor
durata spre pămînt – şi mi se lasă
în sînge frig, şi-n frig mă înfăşor
ca-ntr-o livadă, rece cuirasă.

Cobor apoi – şi dacă uit că sub
asfaltul ud cetatea se arată,
şi dacă uit, cum calc din cub în cub,
că nu sînt sus, pe dreapta suspendată,

în piețe cad cu fața la pămînt,
dar nu-ndeajuns, şi nu ca să rămînă
un singur ins şi-acela nerăsfrînt
cu urlet prăbuşindu-se-n fîntînă.

Textul are două domenii semantice; unul acoperind la nivelul de suprafață primele două strofe, iar celălalt – ultimele două.

În fundal există o bază narativă. În primele două strofe poetul se imaginează în situația unui acrobat pe sârmă. Spaima trăită este indusă prin determinări deosebit de expresive: „dans orb", „umbra roiului de bile". Când muzica tace şi începe ritmul infernal al tobei şi al căderii bilelor, neliniştea şi spaima sunt exprimate prin grupuri verbale: „mi se lasă în sînge frig", „-n frig mă înfăşor / ca-ntr-o livadă, rece cuirasă".

În ultimele două strofe există, de asemenea, o microstructură narativă. Echilibrul, pe care acrobatul reuşea să-l mențină atâta timp cât era la mare înălțime, pe funie, nu-l mai poate realiza tocmai atunci când simte pământul sub picioare: „uit că sub / asfaltul ud cetatea se arată", „uit cum calc din cub în cub, / că nu sînt sus, pe dreapta suspendată", „în piețe cad cu fața la pămînt". Spaima de abis, ce reuşea să şi-o stăpânească, acolo, sus, în mod paradoxal, nu mai reuşeşte să şi-o stăpânească la sol, „prăbuşindu-se-n fîntînă".

Textul este deci construit conform secvențialității unor acțiuni: acrobația pe funie şi mersul pe pământ al celui ce uită că nu mai este sus,

Scanned with OKEN Scanner

suspendat deasupra mulţimii spectatorilor, şi se comportă, din această cauză, într-un mod straniu.

Aceasta este modalitatea textuală prin care poetul sugerează situaţia celui ce se află „la înălţime", datorită îndeletnicirii sale deosebite, şi care devine neputincios atunci când „coboară" la nivelul obişnuit.

Acrobatul lui Mircea Ciobanu este asemenea albatrosului baudelairian, măreţ şi în largul său la mari înălţimi, dar neajutorat la nivel pământean.

8. Vânătoarea este o activitate străveche care intră acum în categoria jocurilor sportive, supunându-se anumitor reguli. Dar şi o călătorie se desfăşoară după reguli destul de precise. Pe aceste două situaţii îşi construieşte Cezar Baltag poezia *Călătorul*, 1981.

CĂLĂTORUL

Toate secundele
sunt de la o vreme săgeţi
cineva încordează un arc otrăvit
şi săgeţile spintecă aerul pline de ură
nu se liniştesc decît, surd,
cînd îşi află odihna în tine
Una cîte una
călătorul îşi smulge din trup
zilele orbitoare
ca nişte făclii
ce numai
de la rănile sale adînci
se pot aprinde
şi le împlîntă la marginea
drumului său
aici o rană de foc aici alta
în dreapta în stînga departe
la nesfîrşit

pietre kilometrice făclii ce ard
drum sîngerat
fosfor, zăpadă, soare, răni de lumină
Vine vara
şi săgeţile se îndesesc
se lasă noaptea
şi drumul se învăpăiază mai tare
vulnerant omnes, ultima necat
– toate rănesc, ultima răpune
dar cîtă lumină!

În acest text se împletesc două strategii situaţionale, care formează două domenii semantice: unul este v â n ă t o a r e a c u s ă g e a t a, iar celălalt – c ă l ă t o r i a.

Două analogii, ce conduc spre înţelesurile poeziei, sunt uşor sesizabile. Prima este exprimată direct şi aparţine celui dintâi domeniu semantic: „Toate secundele sînt de la o vreme săgeţi". Succesiunea secvenţială a textului urmează etapele vânătorii: î n c o r d a r e a a r c u l u i, t r a s e u l s ă g e ţ i l o r şi a t i n g e r e a ţ i n t e i.

La nivelul sintagmatic al textului, nu întâmplător, figura dominantă este hipalaga. Astfel, determinantul „otrăvit" se transferă de la persoană la „arc". Determinantul „pline de ură" suportă aceeaşi translaţie: de la persoană spre „săgeţi". Dacă forţăm nota şi ne referim la o determinare neatributivă, „odihna" morţii este fără îndoială a persoanei şi nu a săgeţilor.

A doua parte a textului, marcată prin distanţă de strofă, urmează secvenţial o c ă l ă t o r i e p e d r u m u l t i m p u l u i. Călătorul, ţinta săgeţilor otrăvite ale timpului, „îşi smulge din rănile sale adînci" „zilele orbitoare". Iată cum o nouă analogie, subînţeleasă, între s ă g e ţ i şi z i l e l e trudnice ale călătoriei, face trecerea între cele două domenii semantice, respectiv, între cele două situaţii. Indicii situaţionali specifici, cum ar fi: „drumul", „marginea drumului", „pietrele kilometrice", „dreapta", „stînga", „departe la nesfîrşit" sunt în directă corelaţie cu

„rănile adînci" presărate de-a lungul traseului. Spre sfârşitul acestui fragment de text apare o nouă hipalagă, „drum însîngerat", determinantul fiind transferat de la „călător" la „drum".

Deoarece întregul fragment de text, ce urmează secvenţial călătoria, este traversat de o paradigmă a luminozităţii („zile orbitoare", „făclii ce ard", „foc", „fosfor", „soare", „lumină") este firesc ca sfârşitul călătoriei să se producă vara, în anotimpul solar. Opoziţia dintre „se leagă noaptea" şi „drumul se învăpăiază mai tare" pregăteşte finalul, exprimat în limba latină, pentru a da mai multă greutate aserţiunii probată în secole: „*vulnerant omnes, ultima necat* – toate rănesc, ultima răpune". Versul final „dar cîtă lumină", ce se înscrie în paradigma luminozităţii, face aluzie la acel culoar luminos, despre care vorbesc toţi cei care s-au întors din moartea aparentă.

Tragismul, ce domină multe din poeziile lui Cezar Baltag, se realizează aici recurgându-se la două situaţii desfăşurate conform anumitor reguli intrinseci privind vânătoarea şi călătoria. Regulile situaţiilor alese de poet impun ele însele o anumită succesiune a secvenţelor textului. Pornind de la ele, poetul a creat însă analogii expresive, prin transferuri între elementele celor două domenii semantice ce formează nenumărate legături cu multiple reveniri.

9. Ileana Mălăncioiu îşi construieşte unele texte pe situaţii stranii, toate subordonate temei tanatice, dominantă în creaţia sa. Unul dintre textele impecabil construite la toate nivelele este *Scoteam apă*, 1979/1980.

SCOTEAM APĂ

Scoteam apă din izvorul acela adînc
trimisul tatălui său m-a găsit la fîntînă
cămila lui a fost adăpată cu mîinile mele
barba lui rară a fost mîngîiată cu alba mea mînă

uşor mai lungă decît la celelalte femei

cu care puteam să îl ating fără să mă apropii
sufletul lui s-a auzit ridicîndu-se-ncet
ca zborul apăsat al unei dropii.

venise prin pustiu să mă ceară
şi se-ntorcea înapoi prin pustiu
cu sufletul meu luat pe nepregătite
trupul rămas ca argintul viu

s-a rostogolit de trei ori cu durere
sub cumpăna care se îndoia
cineva a strigat: nu beţi din această fîntînă
a scăpat o femeie în ea.

Acţiunea peţitului, care se desfăşoară şi ea după anumite reguli stricte, este plasată aici în străvechi timpuri biblice. Câteva elemente ale universului de discurs, sugestiv alese, creează coordonatele situaţiei date: s c o a t e r e a a p e i d i n f â n t â n ă, a d ă p a r e a c ă m i l e i, d r u m u l d u s - î n t o r s p r i n p u s t i u.

Poezia are o construcţie sofisticată, dar ea poate fi exprimată mai simplu prin relaţia dintre pronumele personale. *Eu* este eul liric (tânăra peţită care se confesează la persoana I). În mod paradoxal, *tu* nu este interlocutorul (peţitorul), ci potenţialul mire (absent), iar *el* este cel pe care îl are în faţă, dar despre care se povesteşte ca despre o terţă persoană. Se sugerează că relaţia *eu-el* este foarte complicată, eterată şi obscură.

După d e s c r i e r e a d i f e r i t e l o r a c ţ i u n i, ce se desfăşoară lent, impresie realizată prin nenumărate determinări şi la nivel sintagmatic şi la nivel frastic, sfârşitul textului creează o mare surpriză. Între s u f l e t şi t r u p nu este o dihotomie, speculată de obicei de poeţi, ci o corespondenţă promptă, tradusă în acţiune. Deoarece s u f l e t u l a fost „luat pe nepregătite", trupul „s-a rostogolit de trei ori cu durere". O a patra persoană „cineva" clamează, ca într-un cor antic, sfârşitul tragic: „nu beţi din această fîntînă / a scăpat o femeie în ea".

Scanned with OKEN Scanner

La nivel de suprafaţă, ingambamentele au un mare rol în această poezie. Ele contribuie la acea impresie de învăluire şi de tărăgănare rău prevestitoare. Ingambamentele între strofele unu-doi şi trei-patru impun segmentarea textului în două fraze lungi, prima oprindu-se la sfârşitul strofei a doua, cealaltă – la sfârşitul poeziei, unde apar şi punctele. În rest, în afara celor două puncte după „a strigat", nu mai apare nici un semn de punctuaţie. Şi lipsa semnelor de punctuaţie contribuie, alături de celelalte procedee, la impresia unei desfăşurări cu încetinitorul, ce filtrează tragic acţiunile exprimate prin verbe.

10. În aceeaşi temă tanatică, obsesivă la Ileana Mălăncioiu, se înscrie şi poezia *Pact*, 1979/1980.

PACT

Mă-nţelesesem bine cu călăul
execuţia trebuia să aibă loc în zori
şi fiindcă mergeam fără împotrivire
urma să fie aduse şi flori.

Mai urma fără-ndoială să nu se ştie
întrucît eram nevinovată
fiindcă fusesem de acord să mor
înainte de-a fi condamnată.

Ca să simt durerea cît mai puţin
îşi ascuţise toată ziua cuţitele
şi le trecea prin foc în faţa mea
ca atunci cînd înjunghie vitele.

Apoi, fiindcă nu putuse dormi
pentru orice fel de-ntîmplare
se pregătise să-mi ţină tot el
o cuvîntare.

În zori s-a apropiat tremurînd tot
ţinea în mîini buchetul pregătit
ia florile, mi-a spus, am uitat să aduc cuţitele
dar o să fie totuşi ca şi cum ai murit.

Învoiala dintre călău şi victimă urmează şi ea câteva reguli obligatorii pentru o tranzacţie. Una dintre părţi (victima) cedează din drepturile ce i se cuvin, motiv pentru care cealaltă parte, la rândul ei, face concesii. Situaţia este absurdă şi pe specularea nuanţelor ei se realizează semnificaţia poeziei. Cele două atitudini (ale victimei şi călăului) creează două domenii semantice, ce se configurează prin alternarea lor cauzală:

1. „fiindcă mergeam fără împotrivire"
2. „urma să fie aduse şi flori"

1. „fiindcă fusesem de acord să mor
înainte de a fi condamnată"
2. „urma fără-ndoială să nu se ştie
întrucît eram vinovată".

Începând cu strofa a treia, concesiile călăului reflectă deja puternice frământări de conştiinţă, exprimate prin relaţii de finalitate şi de cauzalitate. Efectele sunt de ironie şi absurd.

1. „Ca să simt durerea cît mai puţin"
2. „îşi ascuţise toată ziua cuţitele"

1. „fiindcă nu putuse dormi"
2. „se pregătise să-mi ţină tot el o cuvîntare".

Deşi pregătit de alternarea celor două domenii semantice, cu amplificarea celui de-al doilea în strofele trei şi patru, finalul textului produce totuşi surpriză lectorului. În momentul fatal, călăul îşi uită în

Scanned with OKEN Scanner

mod intenţionat cuţitele, dar, în acelaşi sens tranzacţional, îi sugerează victimei „să fie ca şi cum" ar fi murit.

Efectele de absurd şi umor pe care le produce textul se bazează pe interferenţa momentelor şi atitudinilor unei anumite situaţii (cea în care se află călăul înaintea execuţiei) cu o alta, incompatibilă tranzacţional (cea în care se găseşte victima). Complicitatea dintre călău şi victimă este însă o situaţie posibilă, ce ascunde foarte multe conotaţii.

11. Să ne referim la o ultimă poezie din creaţia poetei Ileana Mălăncioiu: *Monumentul*, 1979/1980.

MONUMENTUL

Construiam un imens monument funerar
cum nu mai fusese altul
trebuia să se-ntindă cît tot ţinutul
şi tot înaltul

spre cer ridicam cu spaimă ochii
din imensul convoi
unde căram piatra dintr-o parte în alta
şi înapoi.

Construiam un imens monument funerar
era aproape gata cu tot confortul
mai trebuiau cîteva lucruri neînsemnate
şi fără îndoială mai trebuia mortul.

Dacă îl interpretăm ca un text aluziv, el poate fi considerat chiar oracular.

Construirea unui monument este şi ea o activitate desfăşurată după reguli stricte şi care, în plus, este de lungă durată, când monumentul trebuie să fie măreţ şi durabil. Este tocmai situaţia prezentată în textul de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

Acţiunile sunt exprimate doar prin verbul „construiam", cu două ocurenţe, şi prin verbul „căram". Întregul context conferă verbelor o nuanţă durativă, aproape fără sfârşit, sisifică. Prin contrast, determinările pe lângă „monument funerar" sunt numeroase şi expresive.

Ca în toate textele de acest tip, finalul este neaşteptat. Când monumentul este „aproape gata cu tot confortul", trebuie să apară şi „mortul". Prin construcţia sintactică simetrică a ultimelor două versuri, ironia este augmentată de punerea pe acelaşi plan a mortului cu „cîteva lucruri neînsemnate", cu care trebuie utilat monumentul, pentru a-i desăvârşi confortul.

12. O poezie foarte reprezentativă pentru tipul de text pe care îl ilustrăm aici este *Agentul neantului*, 1977/1981, de Mihai Ursachi.

Activitatea comis-voiajorului sau a agentului comercial, în vederea promovării unui nou produs sau pentru extinderea volumului de vânzări, este bine cunoscută în economia de piaţă. Această activitate este aleasă de poet pentru a crea un text în care absurdul, umorul şi tragicul sunt bine dozate.

În text pot fi lesne sesizate două domenii semantice, ce „se aleg" de la sine. Primul are ca univers de discurs gesturile, înfăţişarea şi îmbrăcămintea agentului comercial. Într-un spaţiu atât de scurt cum este poezia, poetul realizează un personaj memorabil, desprins parcă din romanele lui Dickens. La rândul lui, acest domeniu semantic are două subdomenii semantice. Unul exprimă prima impresie pe care i-o face agentul comercial cumpărătorului, iar cel de-al doilea – aprecierea lui ulterioară asupra aceloraşi detalii:

1. „Îl poţi lua / drept un obraznic, un deşănţat, un beţiv, sau / pur şi simplu un individ fără treabă"
2. „abia mai tîrziu / vei învăţa să cunoşti incredibila, umilitoarea lui / modestie".

1. „Şapca lui galbenă, întrucîtva uzată, / la început te face să rîzi"
2. „Dar apoi, pe neaşteptate, / îţi vei aminti foarte bine de ea, ca de o piesă / a unui costum cu simbolice sensuri" etc.

Scanned with OKEN Scanner

1. „Zîmbetul lui, îmbietor şi dulceag, de corigent la mai multe / obiecte"
2. „ţi-l vei aduce aminte şi îţi va face părul măciucă".

Dacă aspectul agentului comercial corespunde orizontului de aşteptare al lectorului, mostrele pe care acesta le prezintă (ce constituie universul de discurs al celui de-al doilea domeniu semantic) şochează. Mostrele sunt viermii de toate mărimile, culorile şi formele, iar p r o d u s u l pe care agentul vrea să-l vândă este n e a n t u l însuşi.

În planul faptelor, cumpărătorul a căzut în cursa pe care acest individ cu „zîmbet îmbietor şi dulceag" i-a întins-o în mod abil.

Modul de combinare a domeniilor şi subdomeniilor semantice explică transformările de sens prin care se realizează umorul absurd şi tragic al acestui text.

De altfel, toate textele de acest tip, care se referă la o situaţie sau o activitate instituţionalizată, adesea cu reguli foarte stricte, ce formează un prim domeniu semantic, peste care se suprapune un altul, meşteşugit ales de poet, cu un final-surpriză, produc efecte de ironie, umor şi absurd, străbătute de un gust amar sau de un fior tragic.

Scanned with OKEN Scanner

4. Asociații eufonice și semantice din aproape în aproape

Există în perioada de care ne ocupăm o modalitate de construire a textului prin conexiuni eufonice și semantice din aproape în aproape. Acest tip de text are, de obicei, un caracter ludic și intertextual. Poetul se joacă cu vorbele și creează diverse aranjamente prin asociații spontane ingenioase, fie eufonice, fie semantice. Impresia de virtuozitate poetică e puternică, iar efectele sunt spectaculoase.

Asociații predominant eufonice

1.1. Iată poezia *Ea*, 1985, II, de Nichita Stănescu.

EA

Te-aș fi răsturnat cu o privire, draga mea,
de-aș mai fi avut vederea de-a vedea,
te-aș fi ridicat în aerul cu nori
de-aș fi avut eu aripi de la sicomori!
Ah, iubito, tu, de draga mea,
în secundă te-aș și îngheța,
dar mi-e timpul meu departe foarte
fugărind pe alte roate
o imagine de moarte
cînd mi-e unul către șapte.
De-aș putea să te năzar
viața mea n-ar fi-n zadar.

Parodiind o declarație de dragoste, poetul se dovedește un adevărat virtuos al limbii, inovând uneori prin forțarea regulilor ei gramaticale și semantice: „Ah, iubito, tu, de draga mea", „cînd mi-e unul către șapte",

Scanned with OKEN Scanner

„de-aş putea să te năzar". În prima sintagmă, expresia fixă „draga de ea" se sparge prin permutarea prepoziţiei în faţa substantivului, probabil, sub influenţa expresiei folclorice „frunză verde de...". Al doilea exemplu conţine numere fatidice, ca în jocurile de copii, într-o structură sintactică destul de ciudată, conţinând şi un dativ etic, iar în ultimul exemplu, verbul reflexiv impersonal „a i se năzări" capătă forma „năzar", după paradigma: „răsar", „compar" etc.

Ca inventivitate semantică merită citat versul „în secundă te-aş şi îngheţa", unde conjuncţia „şi" este folosită cu valoare adverbială. Ceea ce frapează însă cel mai mult în această poezie este rima. Se observă cum ultimul cuvânt din vers atrage uneori aproape forţat versul următor, pentru a se realiza o rimă rară şi expresivă. Cititorul avizat sesizează intenţionalitatea poetului de a crea un text, ce este, de fapt, un simplu pretext de măiestrie prozodică.

Spunem că textul se autoconstruieşte prin conexiuni eufonice din aproape în aproape, pentru că o rimă o cheamă pe cealaltă, antrenând după sine, aleatoriu, şi structurile semantice. Rimele se realizează între cuvinte din clase gramaticale diferite (heterocategoriale): „mea"/„îngheţa" (pronume/verb); „foarte"/„roate" (adverb/substantiv); „moarte"/„şapte" (substantiv/numeral) sau folosind cuvinte rare, ca în „nori"/„sicomori" (în cele sincategoriale). Rima cu totul deosebită între „năzar" (discutat deja) şi „zadar" apare la sfârşitul textului ca o marcă de închidere. Versurile sunt mai scurte, ceea ce creează impresia de terminare abruptă a textului.

1.2. Inventiv şi ludic, Nichita Stănescu are multe poezii de acest tip. Astfel, tot prin asociaţii semantice stranii, impuse mai ales de rimă, este construită prima parte a unui poem mai lung al lui Nichita Stănescu, *Cîntec de scos apa din urechi*, 1968/1985 I.

CÎNTEC DE SCOS APA DIN URECHI

I

Fir-aţi pomilor, să fiţi
foarte albi şi zugrăviţi
pe fulgul de peană smulsă

din norii cu faţă cursă.
Ah, să cadă peste mine,
frigu-n boaba de ciorchine,
cum decade dusă-n vin
via vie, în declin,
căci mai bine-ar fi să mor
decît să îmi fie dor
şi, mai bine-ar fi să pier
decît să îmi fie fier
vorba ridicată-n cer,
vorba cea cu trup de aer
litera cu rîs de vaer...
Numai greutatea-i grea
numai roata se-nvîrtea
în ieri şi-n alaltăieri...
Suflete, mai bine pieri.

Se observă tonul jucăuş, frivol chiar, în ciuda problematicii filosofice grave abordate de poet în *Laus Ptolomaei*, volum din care face parte poezia.

Într-adevăr, rimele atrag conexiuni semantice ciudate, cum ar fi, „pe fulgul de peană smulsă / din norii cu faţă cursă/" sau „Ah, să cadă peste mine, / frigu-n boaba de ciorchine/". Cele două complemente din aceste ultime versuri tulbură o relaţie semantică clară. O lectură liniară ar fi „Ah, să cadă peste mine frigul", dar „frigul" cade „-n boaba de ciorchine", în plus, după „mine" este virgulă, iar prepoziţiile sunt diferite, de aceea este mai greu să ne gândim la o acţiune concomitentă: *frigul cade şi peste mine şi peste boaba de ciorchine*. Din acest motiv se pot presupune două nivele de lectură:

1. „frigul cade-n boaba de ciorchine"
2. „frigul din boaba de ciorchine cade peste mine".

Tot din necesităţi de rimă au apărut şi alte asociaţii semantice, altfel inexplicabile, cum ar fi: „şi mai bine-ar fi să pier / decît să îmi fie fier/".

Scanned with OKEN Scanner

1.3. Şi una dintre cele mai celebre poezii ale lui Nichita Stănescu, *Frunză verde de albastru*, 1967/1985 I, este construită prin asociaţii eufonice şi semantice din aproape în aproape.

Sintagma „foaie verde de albastru" exprimă semnificaţii poetice adânci. Ea poate fi considerată emblema noii mişcări poetice, care s-a constituit în perioada 1960-1980. Pe un fundal intertextual, în cazul de faţă poezia populară, se suprapune o inovaţie de tip avangardist. Poetul pune în evidenţă golirea de sens a formulei introductive „foaie verde de", în combinaţie cu multe cuvinte, fără o legătură semantică directă. Astfel, el realizează o asociere şocantă: mai întâi, pentru că în sintagmă intră un nume de culoare, lexem ce poate fi marcat prin trăsătura „general", în nepotrivire cu „foaie verde de", apoi pentru că această culoare este tocmai „albastru", care, în spectrul culorilor, nu se potriveşte (în complementaritate) cu verdele. O radiografiere profundă a acestei sintagme, din punctul de vedere al concepţiei anagramatice a lui F. de Saussure, a făcut Paula Diaconescu în articolul *Comunicarea prin „necuvinte"*, 1975.

Să reproducem un fragment din această poezie de 95 de versuri. Alte fragmente le vom reproduce pe parcursul analizei.

FRUNZĂ VERDE DE ALBASTRU

Şi-am zis verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
şi-am zis pară de un măr,
minciună de adevăr,
şi-am zis pasăre de peşte,
descleştare de ce creşte,
şi secundă-am zis de oră,
curcubeu de auroră,
am zis os de un schelet,
am zis hoţ de om întreg,
şi privire-am zis de ochi
şi că-i boală ce-i deochi.
Frunză verde de albastru,
mă doare un cal măistru,

că am zis doar un cuvînt
despre întregul pămînt,
şi de bine-am zis de morţi
şi de şase-am zis la sorţi,
şi am zis unu de doi
şi zăpadă de noroi,
şi am vrut să fac cu gura
focul ce-l făcea arsura
că n-am fost trezit, că dorm
pe un cal cu şa de domn,
alergînd pe-un cîmp de noapte
de la unu pîn' la şapte –
de la şapte pîn' la zece
mi-a căzut o viaţă rece,
de la frunză pîn' la umbră
mi-a căzut o viaţă dublă
ca pămîntul şi cu lună,
noaptea cînd stau împreună.
⋮

Se observă că rimele atrag cuvinte care din punct de vedere semantic creează înţelesuri cel puţin stranii, ceea ce ne duce cu gândul la caracterul ludic al combinaţiilor şi la plăcerea poetului de a şoca aşteptările lectorului. Căci ce poate să însemne „Şi-am zis verde de albastru, / mă doare un cal măiastru, / şi-am zis pară de un măr, / minciună de adevăr, / şi-am zis pasăre de peşte, / descleştare de ce creşte / şi secundă-am zis de oră, / curcubeu de auroră,/" decât extraordinara euforie a poetului în mânuirea unor tipare ale poeziei populare. Şi tocmai prin aparenta lipsă de logică a încărcăturii lor semantice, poetul pune în evidenţă mecanismul însuşi al acestui tip de poezie, cu rime rare de o mare virtuozitate şi frumuseţe.

Ingenios sunt introduse şi c i f r e l e f a t i d i c e, atât de des folosite în diferite genuri folclorice: „şi de bine-am zis de morţi / şi de şase-am zis la sorţi, / şi am zis unu de doi / şi zăpadă de noroi/"; „că mi-a fost crescut pe umăr / de din doi în doi un număr, / tot din trei în trei o iarbă / şi din patru-n patru-o salbă, / şi din cinci în cinci un pom, / şi din şase-n şase-un om/".

Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, f r u n z e l e şi f l o r i l e, care apar atât de frecvent în poezia populară, sunt şi ele cuprinse în combinaţii semantice de diferite tipuri: „de mă duc mări, mă duc / ca toamna frunza de nuc, / ori ca iarna frunza albă / de la floarea de zăpadă... / Frunză verde de albastru, / mă doare un cal măiastru, / potcovit pe lună plină / cu miros de la sulcină, / înhămat pe soare plin / tot cu miros de pelin, / şi ţinut de gît cu mine / tot în dragoste de tine/".

P ă s ă r i l e (corcovul) şi c u l o r i l e (albastru, mov, verde) sunt alte locuri comune în poezia populară, pe care poetul le foloseşte cu dezinvoltură în combinaţii ce par făcute la întâmplare: „Frunză verde de albastru, / mă doare un cal măiastru, / văd în faţă mov şi verde, / culoarea care mă perde, / corcov văd cu veselie, / culoarea ce nu se ştie/".

L u n a, element indispensabil în poezia populară, apare şi ea în următoarele versuri: „de la frunză pîn' la umbră / mi-a căzut o viaţă dublă / ca pămîntul şi cu lună, / noaptea cînd stau împreună/". Deşi contextul ar cere forma accentuată, poetul foloseşte forma neaccentuată „lună", impusă de rimă. Situaţia este similară cu aceea din cunoscutul şi mult analizatul vers eminescian „Peste vîrfuri trece lună" în rimă cu „Melancolic cornul sună", la Eminescu explicaţia prin rimă fiind cea mai facilă dintre multe altele posibile.

În afară de conexiunile semantice rezultate din jocul întâmplător al rimelor, există şi porţiuni din text în care asociaţiile sunt pur semantice: „şi-am zis măr ca să zic sîmburi, / şi-am zis pom ca să zic scînduri,/" (contiguitate); „şi-am zis nord ca să zic suduri" (opoziţie). De semnalat şi pluralul neobişnuit „suduri", pentru a rima cu „scînduri". Binecunoscuta expresie din poezia populară „fluieraş de os" îi oferă poetului prilejul de a-şi închipui pe parcursul mai multor versuri proveniența „osului", printr-o relaţie de contiguitate: „tot le-am potrivit pe dos / pe un fluieraş de os / din osul de la picior / care-mi cîntă cu fior, / şi din osul de la mînă / fluierînd o săptămînă, / din osul de la arcadă / recea lumii acoladă / peste două oase mari / unde stau ochii polari/". Puterea fermecată de a cânta a „fluieraşului de os" trece, tot printr-o relaţie de contiguitate, direct la coasta poetului: „Şi-am cîntat din coasta mea / din vertebra ca o stea, / de-a-ncălecare pe-o şa, / pe o şa de cal măiastru, / foaie verde de albastru/".

După cum se observă, întreaga succesiune a versurilor din acest text este determinată fie de rime, fie de asociaţii semantice din aproape în aproape.

1.4. În această modalitate de construire a textului poate fi încadrată şi poezia *Balada amurgitului*, 1978, de Mircea Dinescu.

BALADA AMURGITULUI

Pe vremuri cînd mi-era urît
dormeam cu îngerul de gît
la masa lui la masa mea
eu mă treceam iar el trecea.
Îngerul meu unde te duci
anii se scutură de nuci
şi lacrimile-s pînă-n plopi
eu semăn cer tu semeni gropi
hai bea un vin de mai gălbui
la crîşma necuratului
unde se rup din mucegai
femei cu capete de cai
unde-ţi torni zilele-n pahar
şi te privesc trişti ochi de zar
unde frîngi pîinea-n geam şi vezi
cum fraţii tăi tocmesc cirezi
cum cad părinţii pe ogor
sub coasa întîmplării lor
cum vine vai să nu mă laşi
ignatul anilor mei graşi
amurg înfipt pînă-n prăsea
în pieptul meu...
Dar el trecea.

Poate că nu este exagerat dacă gândul ne duce la *Balada spînzuratului* a lui François Villon, cu care textul citat s-ar putea afla într-o îndepărtată intertextualitate. Tonul poeziei, aparent ludic, este apropiat de cel al

Scanned with OKEN Scanner

cântecelor de pahar. Asociaţiile semantice, atât de imprevizibile şi de ingenioase, poartă amprenta inconfundabilă a poetului.

Primele două versuri exprimă nişte convingeri generale: copiii îşi închipuie de multe ori că somnul le este vegheat de îngeri, aşa cum le spun adulţii, atunci când le este „urît". Al treilea vers deja schimbă perspectiva. A dormi „cu îngerul de gît / la masa lui la masa mea/" sugerează o relaţie stranie, chiar ghiduşă, între cei doi actanţi. Începutul următorului vers („eu mă treceam") întăreşte impresia. „Mă treceam" atrage semantic pe „trecea". Având un profund simţ al limbii, poetul foloseşte cu mult succes dubletul reflexiv/nereflexiv al aceluiaşi verb, care în funcţie de aceste trăsături îşi schimbă complet înţelesul. Pe câtă vreme personajul liric „se trece", îngerul... „trece" impasibil mai departe. Poetul nu mai simte ocrotirea îngerului, se consideră damnat şi se tânguie în stil de romanţă. În acest scurt fragment, mai ales rimele induc asociaţiile semantice: „duci"/„nuci" (cf. „rîndunelele se duc / se scutur frunzele de nuc" din poezia *De ce nu-mi vii* de Mihai Eminescu). Urmează „plopi"/„gropi". Ironia este evidentă şi se perpetuează şi în relaţiile semantice dintre lexemele celor două versuri legate prin această ultimă rimă.

Cum tipul de text în discuţie se bazează foarte mult pe intertextualitate, poetul foloseşte voit unele clişee, tocmai pentru a se distanţa de ele şi pentru a-şi pune în evidenţă inovaţiile. De exemplu, este o distanţă foarte mare între „se scutur frunzele de nuc" şi „anii se scutură de nuci"!

Următoarele versuri capătă tonalitatea cântecelor de pahar. Rimele rare şi ingenioase atrag asociaţii semantice pe măsură: „un vin de mai gălbui" se bea la „crîşma necuratului", „din mucegai" se rup „femei cu capete de cai", când îţi „torni zilele-n pahar" „te privesc trişti ochi de zar".

Spre sfârşitul poeziei, tonul ludic devine brusc tragic, ceea ce schimbă întreaga perspectivă asupra stării poetului. Şi în această ultimă parte asociaţiile semantice se produc din aproape în aproape şi sunt atrase în mare măsură de rimă: „părinţii cad pe ogor" nu sub coasa morţii, ci „sub coasa întîmplării lor", „în pieptul meu" „pînă-n prăsea" este „înfipt"... a m u r g u l, amurgul ca sfârşit al vieţii. Dar iată că „amurgul", ce în context ne trezeşte un adevărat fior tragic, ne trimite la titlul poeziei, unde apare „amurgit" – un substantiv postverbal, creat pe baza unui participiu. El are o savoare comică, dacă îl încadrăm în paradigma: ciupit, zăpăcit, năucit, ciufulit etc.

Scanned with OKEN Scanner

Întoarcerea de la finalul textului spre titlul poeziei produce o nouă schimbare de perspectivă, spre ludic. Tocmai răsturnările de la ludic la tragic şi invers, precum şi asociaţiile eufonice şi semantice, de o mare ingeniozitate, creează specificul acestui text.

1.5. Construirea textului, prin asociaţii eufonice şi semantice în genul celor din cântecele ce însoţesc anumite jocuri de copii, o întâlnim în unele poezii ale lui Cezar Baltag, cum ar fi, de exemplu, *An, dan, dez*, 1970/1981, din care reproducem un mic fragment:

AN, DAN, DEZ

An, dan, dez,
zizi, mani, frez.
Bat cu palma palma dreaptă
şi piciorul îl lovesc,
bat cu palmele-amîndouă.
Patru palme se-ntîlnesc,
patru palme de sultane
şi-un picior dumnezeiesc.
An, dan, dez,
zizi, mani, frez...

Joacă fiara în genunchi
cu braţele pe triunghi
desfăcută la greşeală
în ploaia transcendentală.
An, dan, dez,
zizi, mani, frez,
zizi, mani, pomparez...

Atinsă pleoapa fie-i
de petala iasomiei
şi fie-i buzele ei
ca gerul în stînjenei.
⋮

În afara caracterului ludic, ce exprimă o mare bucurie, textul pune în evidenţă o virtuozitate poetică bine etalată. Cum se întâmplă de obicei în astfel de situaţii, asociaţiile semantice sunt determinate în mare măsură de rimă, însă dintre toate variantele posibile, poetul le alege pe acelea care şochează cel mai mult. Astfel, „se-ntîlnesc" rimează cu „dumnezeiesc", determinant pe lângă „picior", „genunchi" rimează cu „triunghi", „greşeală" cu „transcendentală", „sprîncenii" cu „Gheenii", „suavă" cu „otravă", „adulteră" cu „butonieră", „zăbală" cu „universală", „diademă" cu „anatemă" etc. O rimă rară este „fie-i" / „iasomiei".

Şi la nivel sintagmatic asociaţiile sunt neaşteptate, uneori şocante, adeseori corelându-se direct cu rimele citate: „ploaia transcendentală", „coapsele-i viteze", „pornea înspre încleştare / să se înfăinoşeze", „lacrimile beau idei", „mînzul fără zăbală / în setea universală", „pe văz-am intrat" etc.

În text există şi porţiuni de inspiraţie folclorică, cu acelaşi ton ludic: „Atinsă pleoapa fie-i / de petala iasomiei / şi fie-i buzele ei / ca gerul în stînjenei" sau strofa care începe cu versurile: „De unde ştii, vasilisă, / cântecul cu gura-nchisă" etc.

În plus, folosirea unor silabe sau cuvinte fără înţeles, care efectiv apar în cântecele ritmate ce însoţesc jocurile de copii, de tipul: „An, dan, dez, / zizi, mani, frez, / zizi, mani, pomparez.../" sau „En, ten, tin, / o ce joc sublim!", atestă şi ele cu atât mai mult caracterul ludic al poeziei.

În afara acestor silabe şi cuvinte fără înţeles, sunt folosite şi unele nume, scoase, parcă, dintr-un tratat de magie neagră: „Colopatiron", „Nuctemeron", „Azeuph, Zeffer, Alphun, / Phlogabitus, Mascarun/".

Întregul text se constituie în această manieră ludică, prin asociaţii eufonice şi semantice, prin refrene vesele, formate din silabe şi cuvinte fără înţeles, neexistând nici o altă intenţie de organizare textuală globală.

1.6. În acelaşi tip de text se înscriu şi unele poezii ale lui Emil Brumaru, poetul ce a cântat în toate volumele pe o singură strună, realizând creaţii ce sunt adevărate culmi ale perfecţiunii.

Iată poezia *Cântec naiv*, 1974/1980: 128.

Scanned with OKEN Scanner

CÎNTEC NAIV

Noi vrem să cîntăm la pilaf
Perdele cu murmurul blînd.

Oh, viețile noastre, din praf,
Tresar uneori surîzînd
Cînd trece pif-paf-ul serat
Alene prin timpul viran.
„Noi nu vrem să fim geniali"
Ci veşnic să spunem: Miarlam!
Dormind fericiți sub cearceaf
Şi fără să scriem vreun rînd

Noi vrem să cîntăm la pilaf
Perdele cu murmurul blînd.

Cu asociații semantice şocante, în gen neoavangardist, cum ar fi „cîntăm la pilaf", „trece pif-paf-ul serat / Alene prin timpul viran" etc., caracterul ludic al poeziei este asigurat şi de rimele care se repetă de mai multe ori: „pilaf"/„praf"/„cearceaf"; „blînd"/„surîzînd"/„rînd", precum şi prin repetarea primelor două versuri la finalul textului, şi la început şi la sfârşit, despărțite prin pauză de strofă. În partea mediană a poeziei se face trimitere (prin citat) la celebrul vers nichitian „Noi nu vrem să fim geniali", dar fără versul următor „noi vrem să fim trimbulinzi", ultimul cuvânt fiind o invenție lexicală a lui Nichita Stănescu, înlocuit cu: „Ci veşnic să spunem: Miarlam!", realizând şi Emil Brumaru o creație lexicală, mai curând onomatopeică, ce ar putea foarte bine să fie atribuită pufosului motan al detectivului Arthur.

1.7. Ceva mai departe, întâlnim un alt *Cântec naiv*, 1980: 172.

Scanned with OKEN Scanner

CÂNTEC NAIV

Cînd trecea fecioara lui Brumaru
Se topea de oftică mărarul
Şi cădea cojit de pe crini varul.

Sînii ei pe străzi stîrneau durere,
Melcii mugeau lin a-njunghiere
Casele-n burlane cloceau miere.

Şerpii, de sub ziduri vechi de urbe
Îi ieşeau în drum şi-i făceau curbe
De-ncepea în jur roua să turbe.

Liote de îngeri scurşi prin leică
O-ncolăceau ca pe-o suveică
Dornici să le fie teleleică.

Ci mai pură decît e cleştarul
Prinzînd dulce fluturi cu paharul,
Ea era fecioara lui Brumaru!

Tonalitatea generală ne poate aminti de *Cântecele ţigăneşti* ale lui Miron Radu Paraschivescu, dar universul de discurs este total diferit, acelaşi pe care îl regăsim în toate poeziile sale. Admiraţia pe care o trezeşte „fecioara lui Brumaru" nu este a unor fanţi de mahala, cuţitari, peşti sau chiar „domni", ci „mărarul", „melcii", „şerpii", „roua", „îngerii". Fiecare terţină este în monorimă, ceea ce pune şi mai mult în evidenţă rimele:

„Brumaru"/„mărarul"/„varul"
„durere"/„-njunghiere"/„miere"
„urbe"/„curbe"/„turbe"
„leică"/„suveică"/„teleleică"
„cleştarul"/„paharul"/„Brumaru"

Scanned with OKEN Scanner

Să remarcăm că sunt cinci rime cu „-aru(l)".

Adorația față de fecioara ce trece impasibilă se manifestă admirabil, așa cum numai Emil Brumaru ar fi putut-o imagina: „melcii mugeau lin", „casele-n burlane cloceau miere", „șerpii făceau curbe", „roua... începea să turbe". Strofa cu „îngerii", ca și ultima strofă, atestă harul ludic al poetului. Imensa plăcere de a imagina situații inedite străbate în asociațiile semantice de o ingeniozitate rar întâlnită.

1.8. Pentru acest mod de a construi textul, să mai dăm un ultim exemplu: *Ce mai pasăre*, 1971/1981, de Mihai Ursachi.

CE MAI PASĂRE

Lazăre, Lazăre,
scoală-te, Lazăre,
s-auzi ce mai pasăre
în lanul de mazăre.
Cuc de pripas,
mult cîntă cu haz;
cuc janghinos,
mult cîntă duios:

cu arcușul de tămîie
pe-alăuta de-alămîie;
cu bagheta de cristal
pe vioara de opal.

Intențiile parodice și demitizante sunt evidente: „Lazăre" rimează cu „mazăre". Cucul, simbolul solitudinii, „cîntă cu haz". Este adevărat că mai departe, el „cîntă duios" (ca și „fluieraşul de os"), dar de data aceasta cucul este „janghinos".

În ultima strofă, interesantă este alăturarea a două maniere stilistice: una populară, în primele două versuri, și una pretențios cultă, în următoarele două, adăugând, în plus, o notă de umor acestei poezii.

Scanned with OKEN Scanner

Asociaţii predominant semantice

2.1. Tot pe o schemă de text folcloric este construită şi poezia *Descîntec*, 1973/1981, de Cezar Baltag. Ea face trecerea spre tipul de text construit, în principal, prin asociaţii semantice din aproape în aproape, rima având un rol secundar sau lipsind cu desăvârşire.

DESCÎNTEC

Ieşi omul negru
din negru bordei
luă secure neagră
cu negru temei

Merse la pădure
tăie negru lemn
neagra lui secure
are-un negru semn

Făcu un plug negru
cu negru brăzdar,
din copacul negru
negre păsări sar

Luă jugul negru
îl puse pe boi,
boii înnegriră
de tot amîndoi

Trase brazdă neagră
în pămîntul greu,
lumea era neagră
şi-nnegrea mereu

Brazda el o-întoarse
şi negrul se sparse

O femeie albă
atunci se sculă
şi pletele albe
şi le pieptănă

Luă o vadră albă
şi la puţ porni
mîna era albă
apa înnălbi

Şi din apa albă
luă şi bău
faţa ei cea albă
şi mai albă fu

Pe poteca albă
cum venea înapoi
cîntau vrăbii albe
într-o albă joi

Joia înflori
şi albul vorbi

Vineri la Sumedru
la-înnoptatul slab
albul trecea negru
negrul trecea alb

Scanned with OKEN Scanner

Aici asociaţiile semantice se realizează mai ales prin relaţiile de contiguitate şi de opoziţie.

Acţiunile se succed cu o motivaţie cauzală implacabilă, toate fiind dominate în prima parte a textului de culoarea „negru": „omul negru" ↔ „secure neagră" ↔ „negru temei" ↔ „negru lemn" ↔ „negru semn" ↔ „negru brăzdar" ↔ „pământul negru" ↔ „brazdă neagră". Dar, exact ca în practicile magice, apare momentul „desfăcăturii", al învingerii răului: „Brazda el o-întoarse / şi negrul se sparse/".

Din acest moment, prin contrast, apare o „femeie albă". Toate obiectele sunt albe sau înălbesc. Relaţiile dintre sintagmele ce conţin adjectivul „alb" şi verbul „înnălbi" sunt tot de contiguitate, ca şi în prima parte a poeziei: „femeie albă" („pletele albe", „mîna albă", „faţa albă") ↔ „vadră albă" ↔ „apa înnălbi" ↔ „apa albă" ↔ „poteca albă" ↔ „vrăbii albe". În acest al doilea domeniu semantic apar nişte asociaţii de înţeles, ce transformă lumea posibilă, astfel creată, în una fantastică, ca în basme: ziua de „Joi" devine albă şi, mai mult, „Joia înflori / şi albul vorbi".

În ultima strofă, opoziţia, care ar trebui să fie ireconciliabilă, se relativizează. Astfel, „la-înnoptatul slab, / albul trecea negru, / negrul trecea alb/".

Din punct de vedere ortografic, trebuie să remarcăm lipsa punctului, acolo unde se impune, deşi poetul foloseşte alte semne de punctuaţie, cum ar fi virgulele, precum şi majuscule la începutul fiecărei strofe.

2.2. Dacă în exemplele de până acum, asociaţiile eufonice şi semantice se întrepătrund, primele determinându-le pe cele din urmă, în continuare vom prezenta câteva texte construite pe baza unor conexiuni din aproape în aproape, în principal, de natură semantică.

Nichita Stănescu, cu inegalabilul său simţ al limbii, desfăşoară în unele poezii adevărate paradigme semantice. Iată poezia *De aer prea mult*, 1979/1985 II.

DE AER PREA MULT

Fără de margine şi limpezi
noi doi eram

Nimica, nimica nu ne despărţea
pe noi doi
Orice privire deodată
prin noi doi trecea
Umărul tău era mîna mea
ochiul meu era umbra ta
respirarea ta era
inima mea
glezna mea era
geana ta
gura ta era
vederea mea
nara mea era
coasta ta
Fără de margini şi limpezi
noi doi eram
cînd deodată loc
n-am mai avut unul de altul
cum aerul apăsat în aer
sub aripa păsării zburînde.

Semnificaţia de contopire a celor două fiinţe se realizează prin transferuri semantice, bazate, mai ales, pe contiguitate: „umărul tău" → „mîna mea"; „ochiul meu" → „umbra ta"; „respiraţia ta" → „inima mea"; „glezna mea" → „geana ta"; „nara mea" → „coasta ta".

Finalul textului creează surpriză, deoarece după o asemenea contopire, urmează o înstrăinare totală. Relaţia de opoziţie este axa centrală a textului, dar, pentru a o amplifica, poetul desfăşoară pe cea mai mare parte a lui o paradigmă cu asociaţii semantice din aproape în aproape. Corpul uman, cu toate componentele lui: părţile corpului, sângele, arterele, globulele, celulele etc., este un domeniu semantic explorat des de către poet. Aici transferurile semantice se fac din aproape în aproape, spre deosebire de alte situaţii în care inducţia semantică se produce la mari distanţe.

Scanned with OKEN Scanner

Imv. 183010

2.3. Pe un tipar puţin diferit este realizată poezia *Cum se sfîrşeşte o armată*, 1985 II, tot de Nichita Stănescu.

CUM SE SFÎRŞEŞTE O ARMATĂ

La început generalul
numit în limba latină Imperator
mai apoi căpitanii
numiţi în limba lor centurioni
după ei rănile în defilare
prada de război:

timpul ucis în sufletul barbarilor
după timpul ucis în sufletul barbarilor
înşişi barbarii
după barbari, barbarele
după barbare, plozii
după plozi, jucăriile
după jucării, jocul
după joc, iluzia timpului
după timp, iluzia iluziei timpului
cuvîntul cu belciug în bot.

Să remarcăm pentru început că poezia se încadrează şi tipului de text fără nici un predicat exprimat (suspendarea predicaţiei). Textul are şi o structură sintactică repetitivă, cu multe paralelisme. În plus, cuvintele se cheamă unele pe altele în nişte paradigme semantice. În prima strofă este o paradigmă care se constituie la început printr-o relaţie de subordonare semantică: „general" („Imperator") → „căpitanii" („Centurionii") şi continuă cu o relaţie de adâncime cauză-efect: „după rănile în defilare / prada de război".

Sintagma „prada de război" este explicitată printr-o nouă paradigmă, constituită tot pe baza unor asociaţii semantice din aproape în aproape:

Scanned with OKEN Scanner

„timpul ucis în sufletul barbarilor" → „barbarii" → „barbarele" → „plozii" → „jucăriile" → „jocul" → „iluzia timpului" → „iluzia iluziei timpului". Iată cum la sfârşitul paradigmei se revine asupra timpului, care nu mai este circumscris la „sufletul barbarilor", ci capătă trăsătura a b - s t r a c t, accentuată printr-o formă de superlativ. „Cuvîntul cu belciug în bot" (cea mai importantă pradă de război) este ultimul element al paradigmei. Nu este de mirare că această sintagmă se află în vârful piramidei semantice pe care o construieşte textul, dacă ţinem seama că libertatea cuvântului este, în concepţia poetului, valoarea supremă a omului, care prin război şi dictatură este anihilată.

2.4. Să mai dăm un ultim exemplu din opera lui Nichita Stănescu: *Hieroglifă*, 1985 II.

HIEROGLIFĂ

Din pricina dragostei mele de ninsoare
n-am putut iubi zăpada
din pricina dragostei mele de zăpadă
n-am putut iubi piatra
din pricina dragostei mele de piatră
n-am putut iubi apa
din pricina dragostei mele de ape
n-am putut iubi focul
din pricina dragostei mele de flăcări
n-am putut iubi pământul
din pricina dragostei mele de pământ
n-am putut iubi morţii
din pricina dragostei morţilor mei
nu te pot iubi ninsoare,
deşi te rog să mă ningi
hai, ninge-mă, ninge-mă!

Textul este construit pe repetiţii şi paralelisme, iar asociaţiile semantice se bazează pe contiguitate, paradox şi opoziţie: „ninsoare" → „zăpa-

Scanned with OKEN Scanner

dă" → „piatra" → „apa" → „focul" → „flăcări" → „pământ" → „morții" → „ninsoare". Conexiunea semantică din ultimele două versuri este realizată prin întoarcere, astfel încât paradigma semantică se încheie cu aceeași idee cu care a început: „Din pricina dragostei mele de ninsoare" / „ninge-mă"!. În concesiva din finalul poeziei se pune în evidență cu insistență, prin repetarea de trei ori, forma „ninge-mă", deci un verb impersonal și intranzitiv ce capătă complement direct și, implicit, subiect.

2.5. Tot prin asociații semantice în care cuvintele se cheamă unele pe altele, prin diferite procedee, este construită și poezia *Semne*, 1968/1976, de Marin Sorescu.

SEMNE

1. Dacă te-ntîlnești cu un scaun,
2. E semn bun, ajungi în rai.
3. Dacă te-ntîlnești cu un munte,
4. E semn rău, ajungi în scaun.
5. Dacă te-ntîlnești cu carul mare,
6. E semn bun, ajungi în rai.
7. Dacă te-ntîlnești cu un melc,
8. E semn rău, ajungi în melc.
9. Dacă te-ntîlnești cu o femeie,
10. E semn bun, ajungi în rai.
11. Dacă te-ntîlnești cu o față de masă,
12. E semn rău, ajungi în sertar.
13. Dacă te-ntîlnești cu un șarpe,
14. E semn bun, moare și tu ajungi în rai.
15. Dacă șarpele te-ntîlnește pe tine,
16. E semn rău, mori și el ajunge – în rai.
17. Dacă mori,
18. E semn rău.

19. Ferește-te de acest semn,
20. Și de toate celelalte.

Scanned with OKEN Scanner

Succesiunea secvenţială a poeziei comportă un paralelism bazat pe corelativele: „dacă"... (atunci) „e". De la bun început poezia este pusă sub semnul absurdului. Încă din primul vers, verbul „a te întîlni", ce presupune o complinire cu un obiect marcat „+ animat", primeşte o complinire „+ neanimat". Din punct de vedere semantic, „scaun" se poate asocia cu verbe, cum ar fi „a sta", „a se împiedica", „a da la o parte", „a muta" etc. În situaţia absurdă de a te întâlni cu un scaun, „E semn bun, ajungi în rai". În versul al treilea există între verb şi complement o incompatibilitate semantică de aceeaşi natură cu aceea din primul vers. În această situaţie la fel de absurdă, „E semn rău, ajungi în scaun", deci se reia complementul (obiectul) din primul vers. În următoarele două versuri, incompatibilităţile semantice şi absurdul se realizează în acelaşi mod, sfârşitul versului şase fiind identic cu cel al versului doi. Se observă că până aici sfârşitul propoziţiei condiţionale e diferit de cel al principalei.

Acest paralelism sintactic ar reclama, din punctul de vedere al cititorului, continuarea lui, însă versurile şapte şi opt, păstrând incompatibilitatea, producătoare de absurd, dintre verbe şi complemente, produce surpriza ca lexemul final din condiţională să fie identic cu cel din propoziţia principală. Versurile nouă şi zece se înscriu în mecanismul versurilor unu şi doi, cu deosebirea că nu mai există incompatibilitatea semantică între verb şi obiect, cu care cititorul deja se obişnuise, de data aceasta tocmai ceea ce este normal ca regulă sintactico-semantică constituind o surpriză. Versurile 11 şi 12 aduc din nou o uşoară schimbare a „neregulilor" deja instituite. Păstrând în condiţională incompatibilitatea dintre verb şi obiect, se introduce o relaţie de contiguitate (întreg/parte) între complementele celor două propoziţii corelative.

În versurile 13-16, apare din nou o mică schimbare a regulilor deja instituite. Complementul din versul 13 devine subiectul din versul 15 (deşi rolurile se inversează), ceea ce duce şi la schimbarea „semnului bun" într-un „semn rău", de data aceasta semnul rău fiind m o a r t e a. Este pregătirea pentru ultimele două versuri ale primei părţi a poeziei, care şochează totuşi, deoarece verbul condiţionalei a fost până acum invariabil: „te-ntîlneşti". De data aceasta este „Dacă mori", ceea ce nu poate fi decât un semn rău.

Scanned with OKEN Scanner

Versurile finale, despărțite prin pauză de restul textului, duc la ultimele consecințe umorul acestei poezii, căci cel din urmă semn rău este pus pe același plan cu toate celelalte semne rele, infinit mai bune decât ultimul, cel mai rău posibil, deoarece, până la final, „raiul" și „iadul" nu presupuneau, în mod necesar, „moartea", ci constituiau doar niște posibilități, dacă aceasta din urmă s-ar fi produs.

Asociații semantice sudate. Etalarea etimologiei

3. Printre poeții care adoptă ludicul în poezie, Șerban Foarță excelează printr-o ingeniozitate și fantezie debordante. Sunetele (fonemele), silabele, cuvintele, versurile și strofele consonează și formează o rezonanță textuală unică.

3.1. Un procedeu bine exersat, de un farmec irezistibil, este formarea unor cuvinte compuse, scrise legat, pentru a sugera că transferurile semantice de la unul la altul sunt atât de sudate și definitive, încât nimic nu le poate despărți. Chiar titlul unui volum este *Simpleroze*, 1978, scris legat formând astfel un singur cuvânt.

Una dintre poezii este *Acuarelă sau acuarium*, 1978. Încă din titlu remarcăm aliterația, pentru a cărei realizare poetul a ales forma latină a cuvântului „acvariu".

ACUARELĂ SAU ACUARIUM

Un pește negru-înnegri
pre unu' alb, și-un pește gri
veni pe lume din cei doi,

Scanned with OKEN Scanner

cum nu s-a mai văzut la noi;
iar din cei galbeni şi albaştri
ieşiră mii de peşti galbaştri.

Estimp, un peştişor maro
trecu pe lângă unu' roşu,
cu solzi ca asul de caro,
dînd naştere unui maroşu,
care'-nţeles cu unu' roz
îmi ticluiră un maroz...

...De ce, din soiul alb şi galben,
îmi iese tot un peşte gALBen?
Şi de ce, ah, din alb şi-albastru,
mă-aleg cu, numai, peşte-ALBastru?...
...Poate vă spune un matroz,
ori un galbastru,
un maroz...

Poetul ne introduce treptat în procedeul ce-l va institui pe parcursul textului: un peşte n e g r u înnegreşte un peşte a l b şi astfel apare un peşte g r i, ceea ce este perfect acceptabil din punctul de vedere al limbii şi al combinării culorilor de bază pentru a obţine nuanţele. Poetul continuă forţând nota: g a l b e n + a l b a s t r u = g a l b a s t r u, un cuvânt inexistent în limbă, dar deosebit de expresiv. După aceeaşi schemă, m a r o + r o ş u = m a r o ş u, m a r o ş u + r o z = m a r o z. În versurile următoare poetul se întreabă de ce limbajul care, iată, i-a permis să creeze noi proprietăţi coloristice realităţii, nu mai poate născoci noi culori în cazurile: a l b + g a l b e n = g A L B e n (căci „galben" îl conţine pe „alb") şi a l b + a l b a s t r u = A L B a s t r u (din acelaşi motiv). Grafierea cu majuscule a culorii ALB pune în evidenţă ideea, întărită de ultimele versuri în care se reiau culorile „matroz", „galbastru" şi „maroz", pentru a se putea face şi mai bine, deopotrivă, contrastul şi analogia.

În afară de această inovaţie, a compunerii a două nume de culori pe principiul prescurtării celor două nume, rimele bogate, care cuprind trei,

Scanned with OKEN Scanner

patru, cinci sau chiar mai multe foneme, folosirea unor expresii din basme sau cuvinte mai rar folosite: „cum nu s-a mai văzut la noi", „estimp", „ticluiră", și tonul general jucăuș, datorat ritmului, recomandă poezia ca pe o capodoperă a genului. Se înțelege că la bază stă ideea că nu există în limbă suficiente cuvinte pentru a denumi toate acele nuanțe de culori ce rezultă din combinarea altora, nuanțe ce sunt bine puse în evidență în genul de pictură numit „acuarelă".

O frenezie a enumerării acestor culori „indecise" se întâlnește în poezia *Această tafta*, 1978.

ACEASTĂ TAFTA

Nici frez, nici oranj,
culoarea nici-nici
e a unui franj
furat de furnici.

Sau mov, sau bordo,
culoarea sau-sau
se teme că o
s-o pape baubau.

Cam gri, cam oliv,
culoarea cam-cam
nu are motiv
să facă tam-tam.

Cînd roz, cînd pembé,
această tafta
s-ar zice că e,
dar nu e a ta!

Scanned with OKEN Scanner

Culorile sunt „nici-nici", „sau-sau", „cam-cam", toate scrise cu linie de unire. Tonul este al jocurilor de copii, imprimat de ritm, rimă şi alte expresii specifice „s-o pape baubau", „să facă tam-tam".

Unirea cuvintelor prin linie pentru a atrage atenţia asupra reluării unui cuvânt în altul sau a unor rime cu multe foneme apare şi în alte poezii ale lui Şerban Foarţă. În *Valsuri nobile şi sentimentale*, 1978, apar cuvinte compuse sau sintagme de tipul: „faceri – şi – desfaceri", „acte şi contracte", „coruri – şi – decoruri", „iambi şi – ditirambi". În aceeaşi poezie apare o modalitate de a atrage cititorul în jocul ingenios al limbajului poetic, oferindu-i posibilitatea alegerii între doi determinanţi: „defilau Isolde / s(z)ilnic", „cas(t)nici, mandarinii cultivau smaragde".

Folosirea unor expresii din limbi străine, în texte unde se cultivă în mod ostentativ derizoriul, este un alt procedeu des folosit.

În acest sens, vom reproduce ultima strofă din *Perpetuum mobile*, 1978.

Domnişoare cine cîntă
la Lausanne Los Angeles?
– Domnii şoareci
ei (ne) cîntă
'n cor (como los angeles!)

Mai sunt de remarcat dativul etic şi ingambamentul „ei (ne) cîntă / 'n cor".

3.2. Dar, cel mai interesant dintre procedeele folosite de Şerban Foarţă, motiv pentru care i-am dedicat un paragraf aparte, este acela de construire a poeziei prin etalarea etimologiilor ca în *Balada baionetei din Bayonne*, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

BALADA BAIONETEI DIN BAYONNE

Olanda vine din Olanda,
caşmirul vine din Caşmir;
că ni s-a ofilit ghirlanda,
cu toate astea, nu mă mir…
…Am mai dansat o arleziană,
a mai căzut un batalion:
sclipea-n Artois o arteziană
şi-o baionetă, la Bayonne.

De la Berlin venea berlina
şi indigoul de la Ind;
iubea Marcel pe Albertina
şi era foarte suferind…
…Şi ne-a cuprins indiferenţa,
şi-am mai pocnit cîte-un balon:
sclipesc faianţele-n Faenza
şi baionetele,-n Bayonne.

Voltaire dormea într-o volteră
şi, între timp, filosofa;
a mai trecut de-atunci o eră,
a mai căzut cîte-o sofa…
… De ce se clatină iatacul
şi cad ghiulele pe balcon?

Scanned with OKEN Scanner

Opriţi,
opriţi,
opriţi atacul
la baionetă, la Bayonne!

ÎNCHINARE

A mai trecut o belepocă;
adio, domnule baron!...
... Sclipeşte-n soare, echivocă,
o baionetă, la Bayonne.

Procedeul dominant în poezie, numit în poetică a n o m i n a ţ i e, este asociat cu aceeaşi intenţionalitate ludică, cu asociaţii semantice bizare, cu rime bogate şi ritm săltăreţ, în funcţie de cadenţa accentelor.

Deşi se încadrează perioadei 1960-1980, prin mijloacele de limbaj folosite, poetul Şerban Foarţă a fost revendicat de optzecişti. Lipsa oricărei intenţionalităţi grave, urmând doar „regula jocului", cu fonemele şi cuvintele limbii române, într-o inventivitate şi ingeniozitate rar întâlnite, îi conferă un loc unic în poezia perioadei pe care am parcurs-o.

Tipul de text poetic construit, în ansamblu, prin asociaţii eufonice şi semantice din aproape în aproape, este o formă de manierism intertextual.

Poeţii duc uneori până la ultimele consecinţe această modalitate de construire a textului. Ei exersează la maximum anumite procedee lingvistice (paradigme, paralelisme sintactice etc.), care devin chiar scopul exprimării poetice. Pe astfel de texte se poate ilustra foarte uşor principiul jakobsonian al funcţiei poetice, deoarece el este pus în evidenţă chiar de mecanismul construirii textului.

Scanned with OKEN Scanner

5. Intertextualitatea ca asumare şi distanţare

În perioada de care ne ocupăm, intertextualitatea este un procedeu general de construire a textului poetic. Poezia de până la această dată a inventat şi a reinventat totul. Ce poate să mai aducă nou poetul, decât o combinatorică inedită, la toate nivelele textului poetic, a semnelor deja folosite? Semnele îşi păstrează întreaga memorie a sensurilor poetice pierdute, ce sunt actualizate în contexte şi texte noi.

În cartea *Textul poetic* (Ecaterina Mihăilă, 1995), la capitolul dedicat intertextualităţii, am prezentat principalele poziţii privind această modalitate de construire a textului: Julia Kristeva (1969), care foloseşte conceptul, dezvoltând teoria dialogală a lui M. Bahtin (1982), M. Riffaterre (1979), care explică intertextualitatea prin conceptul semiotic de „interpretant", G. Genette (1982), autorul unei monografii pe această temă, Şcoala de la Tartu (Lotman, Gasparov, 1979), inclusiv contribuţiile româneşti (Cristina Hăulică, 1981, Smaranda Vultur, 1985, numărul tematic din „Studii şi cercetări lingvistice", 1985).

Cu câţiva ani în urmă, în cadrul Conferinţelor Academiei Române. la 6 iunie 1999, Paula Diaconescu a ţinut o conferinţă, intitulată *Intertextualitate şi evoluţie a limbajului poetic românesc modern*, în care, după o prezentare teoretică a problemei, a analizat preluarea intertextuală a unor elemente din poezia eminesciană de către poeţii ce au urmat, de la cei moderni până la cei postmodernişti. Ceea ce trebuie subliniat este însă faptul că, pentru prima dată, se identifică procedeul intertextualităţii chiar la Mihai Eminescu, care a preluat ironic anumite teme de la poeţi romantici şi de la poeţi români înaintaşi sau contemporani lui.

Tot în *Textul poetic* am dat un model al intertextualităţii, luând în considerare toate relaţiile posibile ce se pot stabili între e m i ţ ă t o r i şi t e x t e (adică între competenţa textuală a scriitorilor şi operele pe care ei le produc), între r e c e p t o r i şi t e x t e (adică între competenţa poetică, generic vorbind, a cititorilor, şi textele noi pe care ei le parcurg) şi o r e l a ţ i e i d e a l ă care ar putea fi stabilită între t o a t e t e x -

t e l e e x i s t e n t e, la un moment dat, de către o superinteligenţă (să spunem computaţională).

O astfel de situaţie am reprezentat-o printr-un graf (pentru noţiunea de „graf", *v.* Marcus, 1972), capabil să exprime toate legăturile posibile între textele existente, asemenea semiozei nelimitate la nivel lexical, pe care a pus-o în evidenţă U. Eco (1976/1982) şi pe care a transpus-o şi la nivel textual (*v.* Eco, 1979).

Într-un sens mai restrâns, intertextualitatea este i n t e n ţ i o n a l ă, fiind marcată de către autor prin anumiţi indici, ce avertizează cititorul că în mod voit el integrează în textul nou creat „ceva" dintr-un alt text (un titlu, o sintagmă, o temă, un procedeu, o schemă structurală globală etc.).

Pe de altă parte, cititorul trebuie să posede competenţa necesară pentru a sesiza indicii respectivi şi pentru a înţelege intenţia autorului, ce conduce la efecte poetice de diferite tipuri: parodice, ironice, umoristice, aluzive etc. Aceşti indici ai intertextualităţii pot fi plasaţi (şi, respectiv, observaţi) la oricare dintre cele patru nivele ale textului, aşa cum le-am prezentat în *Introducere*. Cu cât intertextualitatea se manifestă la nivelele de adâncime ale textului, cu atât noile semnificaţii poetice sunt mai profunde.

1. O formă a intertextualităţii, ce se manifestă la nivelul cel mai de suprafaţă al textului, este c i t a t u l. În capitolul consacrat organizării grafice a textului (LPRN) am dat exemple de citate din latină şi din diferite limbi străine moderne. În afară de inserţia citatului în text, ce constituie un anumit indice grafic, citatul contribuie şi la formarea înţelesurilor nivelului doi al structurii de suprafaţă a textului (nivelul propoziţional sau frastic) iar uneori participă chiar la relaţiile ce se stabilesc în structura de adâncime a textului.

O altă formă de intertextualitate la nivelul structurii de suprafaţă a textului este a l u z i a, care poate începe cu titlul şi se poate strecura în oricare poziţie a desfăşurării textului. Mitologia rămâne un domeniu la care încă se mai face aluzie. Ca să ne referim la un singur autor, să dăm câteva exemple din opera lui Cezar Baltag. Astfel apar minotauri şi Paris

Scanned with OKEN Scanner

(*Un zeu pe jumătate sunet*, 1964/1981), Euridice (*Răsfrîngere cu spini*, 1966/1981), Acteon (*Geometria unui vis*, 1966/1981), firul Ariadnei (*Elegie pentru zbor*, 1975/1981), Astarteea (*Astarteea*, 1966/1981), Ulyse (*Ulyse*, 1981).

Un alt mare domeniu al aluziilor în poezia românească postmodernă este acela al numelor de autori, personaje şi titluri de opere. Iată câteva nume care apar la Mircea Ivănescu: R. Strauss (*pădurea de mesteceni pe muzică de r. strauss*, 1983), Hörlerlin (*de ce tocmai Hörlerlin*, 1983), Passacaglia (*passacaglia*, 1983), Nataşa Rostova (*Nataşa Rostova*, 1976), Dante (*pădurea de mesteceni pe muzică de dante*, 1983), Graham Greene (*pădurea argintie după graham greene*, 1983) etc.

În volumul din 1979, Virgil Mazilescu are trei poezii succesive intitulate astfel: *kirillov*, *stepan trofimovici verhovenski* şi *nikolai stavroghin*. Iată prima poezie:

kirillov

cît de bine şi-a ales mijloacele, cît de exact a continuat
să-şi bea el ceaiul. paisprezece paşi înainte
şi paisprezece paşi înapoi. peste o inimă de-a pururi moartă.

deviza lui: alături şi peste şi dincolo.

Se observă cum în câteva propoziţii este creată starea de abulie a personajului, indiferenţa şi eşecul continuu, lectorul completând cu propriile-i cunoştinţe întreaga atmosferă.

Într-o poezie a lui Daniel Turcea, *Şansa inefabilă a renaşterii florentine*, 1970, epoci întregi de civilizaţie se succed prin evocarea unor nume proprii reprezentative: Euclid, Gargantua, Dona Alba, Arles, Tyr, Guadalqivir, Spinoza, Bach, Bosch etc.

Contextele în care apar numele proprii creează umor, marcând astfel distanţa ce ne desparte de alte perioade ale existenţei omeneşti, privite acum cu ironie şi detaşare. Din punct de vedere grafic, trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

remarcăm despărţirea unor fragmente de text printr-un cerc mic, modalitate inedită nu numai în poezie, ci şi în alte tipuri de texte.

Într-o altă poezie, *Ţara Sin*, tot de Daniel Turcea, 1970, două civilizaţii, cea europeană şi cea orientală, au ca emblemă numele câte unui filozof: Rousseau şi Tao. Pe această opoziţie este construit întregul text.

Semnificaţii adânci în poezia românească postmodernă creează aluziile, tot la nivelul de suprafaţă, cu *Vechiul şi Noul Testament*. Mircea Ciobanu, Ileana Mălăncioiu, Ioan Alexandru sunt câţiva dintre poeţii care recurg la polivalenţa semnificativă a acestor texte străvechi, pentru a crea sensuri noi, ce ne invită la aceeaşi perpetuă meditaţie.

Iată poezia *Vîntul Ahab*, 1984, de Mircea Ciobanu.

VÎNTUL AHAB

Am fost poet în vremea lui Ahab.
Vîntul trecea pe deasupra,
îmbătrînind tot mai puţine cuvinte spuneam.
Stam între dune, scriam pe nisip
doar pentru vînt, pentru limba şi rarita lui
neştiutoare de semne.

Vîntul Ahab se numea.
Stam între dune, la poarta cetăţii.
Ziua-n amiaza cea mare
pe ziduri dansa o femeie –
eşarfa-ntre pulpele ei
flutura, flutura ca un şarpe plăpînd.

Ce s-a-ntîmplat mai apoi
domnule, nu mai ţin minte.
Somnul m-a-nvins chiar acolo sub ziduri,
nu mai ţin minte nimic.

Ştiu că e frig şi c-am fost
sub Ahab, vinovat de trufie.
De mînia lui, ah, n-am cîntat,
de tristeţea lui n-am scris o vorbă.

Domnule, cum se numea
dansatoarea cu pulpe de-aramă
dacă vîntul Ahab se numea?
Dacă pe ziduri femeia-nteţea răsuflarea
mulţimii? Ce scrie în cărţile vechi?

Poezia îl evocă pe regele Ahab, care, după cum se ştie, i-a persecutat pe prooroci. Soţia sa, Izabela, a dat ordin să fie exterminaţi. Deci, „a fi poet în vremea lui Ahab" înseamnă a fi poet într-o epocă lipsită de libertatea în exprimare. P e r s e c u ţ i a e metaforizată în „vîntul Ahab", ştergând cuvintele scrise pe nisipul vremii, iar s u f l u l r e z i s t e n ţ e i – în „dansatoarea cu pulpe de-aramă", producându-se pe zidurile cetăţii.

2. De cu totul altă natură este intertextualitatea care vizează o anumită manieră de construire a textului. În acest caz sunt preluate şi bine puse în valoare structuri lexicale, sintagmatice sau chiar textuale specifice manierei respective.

Folclorul este în continuare o sursă de intertextualitate de diferite tipuri. De cele mai multe ori, creaţia populară este preluată intertextual în mod parodic. Un foarte bun exemplu a fost deja analizat: *Foaie verde de albastru* de Nichita Stănescu. Ritmul, rima, monorima, universul de discurs, construcţiile fixe, printre care şi „foaie verde de" trimit la poezia populară. Pentru a ne opri doar la expresia „foaie verde de", asocierea cu „albastru" este primul şoc parodic.

Cezar Baltag este unul din poeţii care foloseşte din plin intertextualităţile cu poezia populară. Descântecele sunt un domeniu predilect.

De asemenea, modul de structurare a basmului se regăseşte în multe texte ale poetului. Iată poezia *Calul alb şi flăcările*, 1975/1981.

Scanned with OKEN Scanner

CALUL ALB ŞI FLĂCĂRILE

Simţurile
cinci vrăjitoare arzînd
Inima – un cal alb
care paşte

Ele
priviră toate deodată
spre cal

Calul
şi lepădă căpăstrul
şi zbură
ca un fum

Flăcările văzură calul
oprindu-se la un rîu

Calul
privi în apă
şi se prefăcu într-un peşte

Flăcările
se făcură cinci vidre
cufundîndu-se şi
înotînd
după El

Peştele privi în sus
îşi aminti vorbele
ca să fii pasăre

Scanned with OKEN Scanner

Cinci ulii
îi luară porumbelului
urma în zbor

Atunci
porumbelul oftă
şi intră într-o peşteră

În peşteră erau focuri
Eu eram peştera

O, flăcări! Unde este
pasărea
care a intrat adineauri aici?
Unde e porumbelul cel alb?
Înapoiaţi-mi-l

Elementele de basm sunt subsumate unei metafore care acoperă întregul text, dar ea se revelează numai la sfârşit. O primă dublă analogie se face încă din prima strofă între s i m ţ u r i şi v r ă j i t o a r e (cinci la număr), pe de o parte, şi, pe de altă parte, între i n i m ă şi u n c a l a l b.

Calul este urmărit de vrăjitoare şi, pe măsură ce calul ia diverse înfăţişări pentru a nu fi recunoscut, vrăjitoarele, la rândul lor, se metamorfozează, ascunzându-se sub diferite înfăţişări. Astfel, calul devine *fum* (după ce îşi leapădă căpăstrul – element binecunoscut în basm). Vrăjitoarele, sub formă de flăcări, îl văd şi atunci calul se transformă în *peşte*. Flăcările devin cinci *vidre* urmărindu-l. Pentru a scăpa, peştele se metamorfozează în *pasăre* (*porumbel*). Vidrele devin *ulii*. Pentru a scăpa, porumbelul intră într-o peşteră.

Finalul este o surpriză, deoarece „peştera" se identifică cu p o e t u l („Eu eram peştera"). Fiinţa poetului este mistuită de flăcările celor cinci simţuri vrăjitoare, iar „porumbelul alb" – i n i m a – nu mai poate fi găsit…

Scanned with OKEN Scanner

Pentru această poezie, interesantă este recunoaşterea structurii basmului, deşi ea transpare doar prin anumiţi indici. După desfăşurarea pe întreg parcursul textului a celor două serii de analogii, finalul dezvăluie opoziţia ireconciliabilă dintre cele c i n c i a r z ă t o a r e s i m ţ u r i şi p o r u m b e l u l a l b a l i n i m i i.

Interogaţia dramatică de la sfârşit completează opoziţia.

Să mai reproducem o poezie de Cezar Baltag, 1975/1981, interesantă prin sincopele ce presupun cunoaşterea pe dinafară a basmului (aşa cum se întâmplă la copiii care îşi completează părinţii atunci când aceştia uită o anumită etapă din desfăşurarea acţiunii) şi posibilitatea umplerii golurilor de către ascultător/lector.

IN ILLO TEMPORE

Unde
timpul şi numele

Într-o zi
cît alţii într-un an

Şi dacă văzu
că nu are încotro:
– Mă duc eu tată

Şi plesni de trei ori din palme
şi se prefăcu

– Să mă scoţi la lumea albă...
ca vîntul ca gîndul
– Ia te uită înapoi, frate
şi spune-mi
ce vezi...

Scanned with OKEN Scanner

– Doamne, dar greu somn
am mai dormit

cu totul şi cu totul de aur

Iar eu am încălecat pe o şea
şi v-am spus

S-a văzut din capitolul consacrat textului liric narativ modul în care balada medievală, mai ales germanică, a fost asimilată intertextual de către poeţi precum Ştefan Augustin Doinaş şi Radu Stanca. Au fost punctate şi unele intertextualităţi la Mircea Ivănescu.

Să ne referim în continuare la un tip de intertextualitate multiplă, un filon fiind de origine medievală, sesizabilă în unele poezii ale lui Cezar Ivănescu. Iată poezia *Jeu D'Amour* (*Briena*).

JEU D'AMOUR

! mă rog, Doamne-Dumnezeu,
Dumnezeule, tu,
nu-mi lega iar inima, nu-mi lega
sufletu
de cea îmbrăcată-n in cu trupul de
înger
după care îngerii lăcrimează în cer !

! mă rog, Doamne-Dumnezeu, Doamne,
drăguţ Doamne,
s-a brumat sîngele meu cu brumele
toamnei
pentru care sfînt potir cu sîngele sînger?
Fecioara lui Dumnezeu cu trupul de
înger !

Scanned with OKEN Scanner

! mă rog, Doamne, fericit, nu-mi lega vederea
după înger pământit
muierit ca mierea
că nu mai văd altul chip începetul cu-ncetul
mă rog, Doamne, nu-mi lega
nu-mi lega sufletul !

! bucuros, evlavios, întîmpin durerea
mînc din groază tot prinos
beau ca vinul fierea
Domnu Kama, Roşul Plug face arătură
Trupu-mi ară din belşug cu tremurătură !

! nu pot, Doamne, nici în somn,
Doamne, drăguţ Doamne
să o uit pe-aceea-nsămînţată-n carne
mă trezesc precum un mort
care nu-şi mai ţine
trupul lui cu trupul lui
nici inima-n sine !

! Doamne, nume aurit,
Briena, Briena,
numele ei auzit, Briena, Briena,
îmi topeşte auzul, Briena, Briena,
strălucind ca hurmuzul
Briena, Briena !

! reîncepe viaţa mea
Briena, Briena,
trupul tău săltat din şa, Briena, Briena,
surghiunit de-acum în cer,
Briena, Briena !

Scanned with OKEN Scanner

! trupul tău cel învăscut
Briena, Briena,
al speranței verde scut
Briena, Briena,
cu dor mult făgăduit
Briena, Briena, mă aprinde-n za lei,
Briena, Briena !

! pe raza pământului
Briena, Briena,
merge raza drumului
Briena, Briena
sfînt pământ făgăduit
Briena, Briena
ca un lotus răsărit
Briena, Briena !

! subt vestminte carnea ta
Briena, Briena,
undoaie ca vipla
Briena, Briena,
trupul iluminat
Briena, Briena,
pentru ce s-a arătat?
Briena, Briena !

! vocea ei ca muzica, fiica cerului e
picurînd ca lacrima dulce-amăruie,
mînurile ei ca-n somn legănate totu-s
înălțînd sfiala trupului ei de lotus !
! lîngă trupul talisman
soarta mi se schimbă
gustul Paradisului iar îl am pe limbă
printre cele porți de rai mă duci cu pasul

Scanned with OKEN Scanner

ca o perlă în auz ţi se face glasul !

! Trupul ei abia ghicit, trup
de androgin îi
în vestmînt de in topit
trupul ei ce lin îi
de un nu ştiu ce voalat
farmecu-i se ţine
ca şi cum cel sfînt ichor curge-i-ar prin vine !

! tinereţea mea. Mignon,
Briena, Briena,
în al maică-tii cocon,
Briena, Briena,
nimfa pură magic trup de cereşti răsfrîngeri
inteletto d'amore cetelor de îngeri !

! fiică-a numere de A, – numere de aur
face-ţi-oi palat ca pa-
palatul Magnaur,
tot secretul să-ţi păstrezi ca vinul aroma
ca împărăţiţele să-ţi pui propoloma !

! şi călare doar să mergi
pe-o iapă robalbă
pieptul amîndurora o aceeaşi galbă
cînd la Sfînta Sofia merge-ai să
mergi tu
cu inel încongiurat că să-ţi simţi
degetu !

În acest poem sunt evidente convenţiile poeziei trubadurilor, începând chiar cu titlul, convenţiile psalmului şi convenţiile doinei de dor. Fiecare convenţie creează un domeniu semantic, ce se manifestă la toate nivelele

– prozodic, gramatical şi semantic –, realizându-se astfel un izomorfism textual profund.

Convenţia psalmului instituie în poem domeniul semantic al s a c r u - l u i: *dumnezeu, înger, cer, mă rog, sfînt potir, fecioara, trupul, sufletul, evlavios, prinos, paradis, iluminat* etc. Acest domeniu semantic este structurat compoziţional şi gramatical tot după convenţiile psalmului: invocaţia cu repetiţiile corespunzătoare, structurile negative, prin care se neagă chiar obiectul dorinţei, în genul falsei umilinţe, structurile cu determinanţi interni, ceea ce exprimă un gen de comuniune mistică – *brumat cu brumele, sînger cu sîngele, pămîntit, trupul lui cu trupul lui, inima-n sine*. De asemenea, aspectul arhaic al unor cuvinte şi construcţii aminteşte de vechile imnuri sacre: *vipie, învăscut, mînuri* etc. La acestea se adaugă ritmul de înălţare, convenţia prozodică a psalmului.

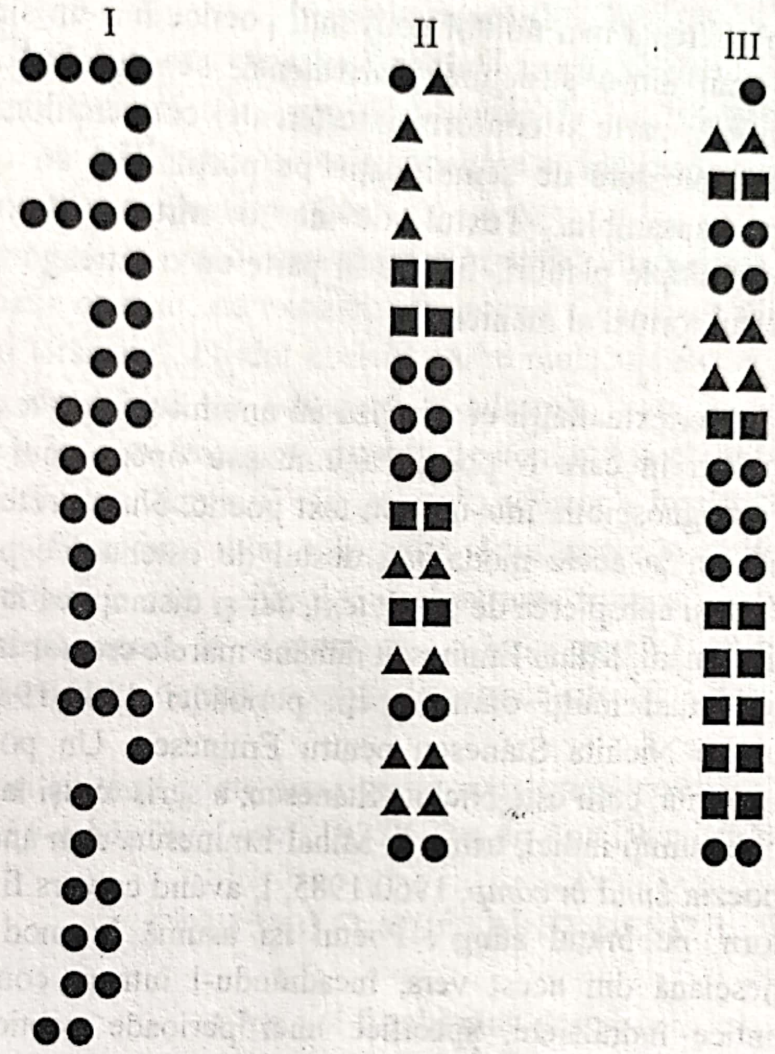
Convenţia poetică a doinei de dor creează un alt domeniu semantic: *nume aurit, nume auzit, topeşte auzul, strălucind ca hurmuzul, cu dor mult făgăduit, picurînd ca lacrima, vestmînt de in topit*. El este structurat prin paralelisme şi repetiţii, iar prozodic se remarcă versuri scurte şi rime perechi sau încrucişate.

Convenţia poetică a cântecului cavaleresc şi a baladei creează un domeniu semantic bazat pe o structură narativă: călărie şi lupte cavalereşti, cortegii şi ritualuri împărăteşti. În plus, tot în convenţiile cântecului cavaleresc se înscrie o mistică a obiectului adorat: *trupul-talisman, magic trup, secretul, fiică a numere de A, numere de aur*.

Pentru a exprima modul în care interferează cele trei domenii semantice, vom reprezenta domeniul sacrului cu semnul ●, domeniul semantic al aleanului şi dorului – cu semnul ▲ şi domeniul semantic al gesturilor cavalereşti – cu semnul ■.

Iată cum apare interferenţa domeniilor semantice, urmând o segmentare a poemului după convenţia dominantă: I este prima parte a poemului, II începe cu versul „! Doamne, nume aurit" şi III începe cu versul „! Vocea ei ca muzica, fiica cerului e".

Scanned with OKEN Scanner



Elanul sacru, elanul erotic cavaleresc şi aleanul de dor, în convenţiile poetice ale psalmului, cântecului cavaleresc şi doinei devin expresia unei adoraţii care aparţine *acestui poet* şi *acestui poem*.

Domeniul semantic al sacrului este compact în prima parte a poemului. El se difuzează în celelalte domenii, astfel încât sacrul se profanizează, se desacralizează. De altfel şi celelalte convenţii poetice, datorită interferenţelor şi datorită relevării mecanismului de construcţie poetică, se golesc de sensul lor şi devin mai mult simularea unor gesturi şi atitudini. Poetul parcă mimează doar adoraţia sacră, elanul erotic cavaleresc şi aleanul dorului din poezia populară. Din această cauză poemul capătă un uşor aer parodic. Poetul parcă se detaşează şi se autoironizează.

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum, interferența mai multor convenții poetice într-un singur text transformă poemul într-o structură plurivalentă, semnificând conform fiecărei convenții în parte și conform interferenței convențiilor, ceea ce are ca rezultat o pierdere de semnificație pe porțiuni și un câștig de semnificație pe ansamblu. Textul devine o structură polifonică, semnificând pe multiple planuri, fiecare în parte cu o întreagă „istorie", evocată prin gestul formal al manierei.

3.1. În afara intertextualității ce vizează un anumit gen de text, există foarte multe cazuri în care o poezie anume sau opera unui poet în ansamblu este recognoscibilă într-un nou text poetic. Nu ne referim la o simplă influență, ci la acele modalități destul de ostentative prin care autorul marchează și apropierea de un alt text, dar și distanțarea față de el.

Dintre poeții români, Mihai Eminescu rămâne marele creator la care se raportează intertextual mulți dintre poeții perioadei 1960-1980. Este cunoscut cultul lui Nichita Stănescu pentru Eminescu. Un poet de o factură atât de diferită, cum este Nichita Stănescu, a scris totuși la început poezii care, prin anumiți indici, trimit la Mihai Eminescu. Am analizat în LPRN (IV 2) poezia *Lună în câmp*, 1960/1985, I, având ca vers final „dar chipul ți-l întorn, pe brațul stîng". Poetul își asumă în mod expres influența eminesciană din acest vers, încadrându-l într-un context cu asociații semantice îndrăznețe, specifice unei perioade poetice mult depărtată în timp de aceea a lui Eminescu. Chiar sintaxa contorsionată focalizează atenția asupra faptului că Eminescu este preluat într-un mod pe care și-l asumă, punându-l, într-un anumit sens, în evidență.

Și la Constanța Buzea, autoarea multor sonete cu rezonanță eminesciană, „influențele" eminesciene sunt asumate în mod explicit. Astfel, într-o poezie precum *Colină*, 1975/1977, anumite sintagme trimit la Eminescu: „Te voi privi de pe colină / Fără să vreau, fără să știi.//", „Va ști / să murmure, să plîngă / Poemul tău fără stăpîn. // Ca printre plopi vei vrea să treci / Și ca-ntr-un spasm vei vrea să scrii // Simțindu-mi degetele reci / Întinse către tine, vii". Și în acest poem, ca și în altele, la Constanța Buzea, semnificația generală este de sorginte eminesciană: r e g

. r e t u l p r o f u n d în urma despărţirii. În schimb, „murmură" şi „plînge" nu mai sunt asociate cu „pîrîul", ci cu „poemul", trecerea printre plopi este asociată cu „spasmul scrierii", iar „degetele reci" sunt „întinse... vii". Binecunoscutele sintagme eminesciene sunt asumate, dar deturnate spre noi efecte poetice.

Credem că în mod asemănător trebuie interpretate şi sintagmele eminesciene ce apar, de exemplu, în poezia *Cântec pe ţărm*, 1975/1981, de Mihai Ursachi: „Fu dat acestor oarbe molecule / ca-n vaierul adîncei rătăciri / de ochiul tău adînc să se-ndestule" sau „o lume ameţită se grăbeşte-n jos / eu împletesc cununi de lămîiţă / la chipul tău cel pururea frumos". Forma feminină de genitiv „adîncei", învechită şi dialectală, păstrată la Eminescu chiar şi în ediţii târzii, apare în context cu sintagma „oarbe molecule", iar „chipul tău cel pururea frumos", exprimare profund eminesciană, apare în context cu „o lume ameţită se grăbeşte-n jos". Ambele contexte conţin asociaţii semantice specifice perioadelor poetice mai noi.

Uneori cititorul poate descoperi o intertextualitate subtilă, ca în poezia *Cînd voi fi-mbătrînit destul*, 1977/1978, de Ana Blandiana.

CÎND VOI FI-MBĂTRÎNIT DESTUL

Cînd voi fi-mbătrînit destul
Să nu îmi mai doresc să mor
O să mă sui într-un pătul
Cu miros bun, adormitor

De grîu încins sub bolţi de stuh
De floarea-soarelui uscată
De praf bătrîn şi de văzduh
Pe care-l ştiu de altădată;

O să mă-ntind printre grămezi
Fără dorinţe, fără gînd

Şi nici măcar n-o să visez
Perechi de vorbe-alunecînd;

În dulcele coşciug de boabe
Voi sta zîmbind cu ochii-nchişi
O să îmi joace pe pleoape
O rază din acoperiş;

Uimită fără de pricină
Din cînd în cînd o să adorm
Mă va trezi cîte-o albină
Cu bîzîitul ei enorm,

Curînd miresmele vecine
Mă vor topi în sinea lor,
Voi fi bătrînă, va fi bine
Şi nu-mi voi mai dori să mor.

Poemul câştigă foarte mult în profunzime dacă este „citit" în intertextualitate cu *Mai am un singur dor*... de Mihai Eminescu, poezie ce exprimă dorinţa romantică a poetului de a muri tânăr. Primele două versuri din poezia Anei Blandiana exprimă contrariul . Dar poeta nu spune, de exemplu, „Cînd voi fi-mbătrînit destul" [Pentru ca viaţă să-mi doresc], ci „Să nu îmi mai doresc să mor", ceea ce trimite imediat la poezia lui Eminescu.

Domeniile semantice pe care le creează poezia pot fi, de asemenea, considerate în opoziţie intertextuală cu *Mai am un singur dor*... Astfel, poeta imaginează un spaţiu circumscris la un „pătul". Iată elementele domeniului semantic: „pătul / cu miros bun, adormitor", „bolţi de stuh / de floarea-soarelui uscată", „coşciug de boabe", „acoperiş". Acest spaţiu închis poate fi privit într-o opoziţie intertextuală cu spaţiul vast, ca o tendinţă spre cosmicitate, din poezia eminesciană: „marginea mării", „-ntinsele ape", „cer senin", „luceferi".

Scanned with OKEN Scanner

Interesant de observat este faptul că universul lui Eminescu este, prin excelenţă, auditiv: „zgomotul izvoarelor", „sunetul de talangă", „al mării cînt", „glasul frunzişului veşted". În schimb, lumea imaginată de Ana Blandiana este o lume de adevărate efluvii olfactive: „miros bun, adormitor", „de grîu încins", „de floarea-soarelui uscată", „de praf bătrîn", „de văzduh", cu care, în cele din urmă, poeta se contopeşte: „Curînd miresmele vecine / Mă vor topi în sinea lor".

Mai pot fi sesizate şi alte opoziţii: „M-or troieni cu drag / Aduceri aminte" *vs.* „O să mă-ntind printre grămezi / Fără dorinţe, fără gînd" sau „Să-mi fie somnul lin" *vs.* „Din cînd în cînd o să adorm". Se observă în ultimul exemplu considerarea somnului ca *o stare continuă* în *Mai am un singur dor*... şi reprezentarea lui *fracţionată* în poezia Anei Blandiana.

La sfârşitul acestor consideraţii putem spune că efectul de maximă poeticitate este obţinut de textul Anei Blandiana numai la o lectură intertextuală cu *Mai am un singur dor*... O astfel de lectură îi măreşte mult puterea de iradiere semnificativă.

3.2. Un alt mare poet asumat intertextual de autorii din perioada 1960-1980 este Lucian Blaga. Din multe exemple posibile, să ne oprim la unul singur: poezia *Cerbul vânăt*, 1961/1978, de Ştefan Augustin Doinaş.

CERBUL VÎNĂT

Roua de pe umbra mea adapă
cerbul vînăt. Îl primesc sub bolţi,
şi-mpreună, ca într-o agapă,
spargem cupe mari de crini involţi
şi cu faguri ne-ameţim. În coarne
cerbul poartă luna. Şi abia
îl opresc, în zori, să n-o răstoarne,
cînd s-apleacă la pîrîu să bea.
un izvor îi sună sub copită
ca un clopoţel. În ochii lui
cerul pune-o lacrimă topită,
lumea – doar imagine...
Şi nu-i

nici un ceas mai tragic decît ceasul
cînd prin botul trist şi translucid
i se vede, ca o rază, glasul
încleştat – ştiind c-o să-l ucid.

Apropierea de poezia *Cerbul*, 1962/1966, de Lucian Blaga, poate fi făcută de oricine cunoaşte cele două texte. Dar să reproducem şi poezia lui Blaga.

CERBUL

De săptămîni un roşu cerb prigoana
şi-o înteţeşte. Ciuta-i printre ruguri
de corni, zdrobeşte în copite struguri
şi piere în făget. S-aude goana

Prin brume, cerbul, de imbold şi visuri
c-un răget cearcă să se mîntuie.
Dar ciuta dispărută-l bîntuie
Sublimul foc îl mînă spre abisuri.

De sete ars, cum tremură în totul –
ajuns la iezer – cerbul! Dar abia
atinge apa mulcomă cu botul.

Din luciul albăstrui, precum e fierul,
sorbind, cu grije-alege, parc-ar vrea
să bea uşor, din apă, numai cerul.

Indiferent care poezie a apărut mai întâi, ele se pretează la o interpretare intertextuală. În ambele poezii cerbul este pus într-o situaţie-limită: goana dinaintea vânătorii.

Textul lui Blaga se constituie ca un adevărat flux magnetic, bine orientat spre mişcările animalului, care ştie că va fi ucis. Anumite fragmente din text („cerbul, de imbold şi visuri / cu-n răget cearcă să se mîntuie" şi „cu grije-alege, parc-ar vrea / să bea uşor, din apă, numai

Scanned with OKEN Scanner

cerul") ne trimit spre o semnificaţie mai profundă: a s p i r a ţ i a s p r e î n a l t, trecerea dincolo de această lume, în care este hărţuit şi vânat.

La Doinaş textul realizează, mai ales prin aparentul calm al goanei cerbului, un contrast cu momentul tragic al conştientizării primejdiei fatale.

La nivel de suprafaţă, din punct de vedere formal, textul lui Blaga este un sonet, cu primele două strofe constituite din patru versuri şi următoarele două, din trei versuri. Rima bogată, ce antrenează multe foneme, se realizează între versul unu şi patru, doi şi trei, în primele două strofe, şi între versurile unu şi trei, în strofele a treia şi a patra, precum şi între versurile doi din strofa a treia şi doi din strofa a patra. Tehnica prozodică a lui Blaga este desăvârşită.

Şi textul lui Augustin Doinaş se remarcă printr-o prozodie deosebită. O rimă perfectă, încrucişată, este însă asociată cu un text scris compact (fără strofe), cu ingambamente multiple, aproape în fiecare vers, şi cu plasarea sintagmei „Şi nu-i" pe un singur rând, ceea ce înviorează monotonia grafică, marcând accentul pe care autorul doreşte să-l pună pe ultimele versuri. Grafierea textului se apropie de modalităţile poetice neomoderne.

3.3. Ion Barbu este, de asemenea, o personalitate poetică fascinantă pentru poeţii din perioada 1960-1980 şi, în afara influenţelor poetice privind maniera ermetică de a face poezie, el îi inspiră şi în compoziţii intertextuale.

Astfel, *Elegia oului, a noua*, 1966/1985, I, de Nichita Stănescu, nu poate fi înţeleasă, în toată profunzimea ei, independent de *Oul dogmatic* al lui Ion Barbu.

ELEGIA OULUI, A NOUA

Într-un ou negru mă las încălzit
de aşteptarea zborului locuind în mine;
stă unul lîngă altul, nedezlipit,
sinele lîngă sine.

Sentimentul unei aripi îmi curge-n spinare,
senzația de ochi își caută o orbită.
O, tu, întuneric mare,
tu, dezgustată naștere încremenită.
S-a așezat pe mine o idee
și mă clocește maternă.
Acum, tot ceea ce este e
rotundă căldură și fermă.
Sare din mine un fel de plisc
în toate părțile și deodată.
Refuză să fie un obelisc
șira intimă, curbată.
Sparg coaja pielii mele, arsă,
lipită de-a dreptul pe suflet,
ca să-mi rămînă ne-ntoarsă
întîia încercare de umblet.
Sar cojile negre, oho!
Mai mare mă aflu și nezburat,
lipit de acel încotro,
cu o boltă de jur împrejur adăugat.
Scot ochi cu priviri nereale
la dreapta, la stînga, în sus și în jos,
născînd șir de regi-animale,
care știu cum se moare frumos.
Întind și o pană de os, irizată
atinge negrul concav.
Sar cojile negre deodată
și iată-mă iarăși suav,
închis într-un ou mult mai mare,
clocit de-o idee mai mare,
gălbenuș jumătate, pasăre jumătate,
într-un joc cu pași pe furate.
Ou mare! Silabă răcnită
într-o perpetuă creștere smulsă
fără tavan stalactită
sedusă.

Ouă concentrice, negre, sparte
fiecare pe rînd şi în parte.
Pui de pasăre respins de zbor,
străbătînd ou după ou,
din miezul pămîntului pîn' la Alcor,
într-un ritmic dilatat ecou.
„Sinele" încearcă din „sine" să iasă,
ochiul din ochi, şi mereu
însuşi pe însuşi se lasă
ca o neagră ninsoare, de greu.
Dintr-un ou într-unul mai mare
la nesfîrşit te naşti, nezburată
aripă. Numai din somn
se poate trezi fiecare, –
din coaja vieţii nici unul,
niciodată.

Nichita Stănescu dă în această poezie o interpretare proprie stării de i n c r e a t. Textul desfăşoară un singur domeniu semantic, dar succesiunea elementelor creează un crescendo tensionat. Poetul imaginează două trepte de a accede spre existenţă. După ce făptura, cu trăsături de pasăre, reuşeşte să spargă coaja învelişului său, descoperă cu uimire că se află într-un „ou mult mai mare / clocit de-o idee mai mare". După acest moment, ce produce surpriza, starea de increat continuă, sfârşitul poeziei exprimând ideea perpetuării ei veşnice.

Dacă la Ion Barbu stării de increat i s-au dat diferite interpretări, inclusiv psihanalitică (vezi Tatiana Slama-Cazacu, 1981), să vedem cum ar putea fi interpretată la Nichita Stănescu. Făptura ce urmează a prinde contur are şi trăsături de pasăre, dar articulează şi nişte sunete ce tind spre un anumit tip de limbaj: „silabă răcnită", „într-un ritmic, dilatat ecou". De altfel, increatul, ce trebuie să capete existenţă, este clocit de o idee: „S-a aşezat pe mine o idee / şi mă clocește maternă". De aceea una dintre interpretările posibile ar fi următoarea: zămislirea ce încearcă să se nască este însăşi p o e z i a. „Sinele" încearcă din „sine" să iasă, prin creaţie, iar „nezburata aripă" se naşte la nesfârşit, a r i p a simbolizând la Nichita Stănescu z b o r u l s p r e a b s o l u t u l niciodată atins.

Remarcabilă în această poezie este sugestivitatea sintagmelor şi a propoziţiilor ce exprimă starea de fiinţă în devenire. Dacă în *Oul dogmatic* se face descrierea oului ca atare, potenţialitatea devenirii lui fiind doar bănuită („Din trei atlazuri e culcuşul / În care doarme nins albuşul", Ion Barbu, 1970), la Nichita Stănescu ceea ce urmează să se zămislească are parţiale caracteristici în devenire. În plus, poezia fiind scrisă la persoana întâi, această devenire se referă deopotrivă la poet.

Iată câteva subunităţi textuale deosebit de inspirate în ceea ce priveşte expresivitatea şi sugestivitatea lor: „mă las încălzit / de aşteptarea zborului locuind în mine"; „stă unul lîngă altul nedezlipit / sinele lîngă sine"; „Sentimentul unei aripi îmi curge-n spinare"; „senzaţia de ochi îşi caută o orbită"; „Mai mare mă aflu şi nezburat, / lipit de acel încotro"; „Întind şi o pană de os, irizată / atinge negrul concav"; „gălbenuş jumătate, pasăre jumătate, / într-un joc cu paşi pe furate".

Se observă în exemplele de mai sus determinări cu totul neaşteptate şi asocieri semantice la mari distanţe, ce realizează o concentrare semantică maximă. De mare efect sunt şi construcţiile pe care în LPRN le-am numit *distorsiune prin conjuncţia „şi"*: „Acum, tot ceea ce este e / rotundă căldură şi fermă"; „Sare din mine un fel de plisc / în toate părţile şi deodată".

Dintre multe alte exemple, să ne mai oprim asupra poeziei *Naraţiune de primăvară*, 1979/1981, de Mihai Ursachi, în intertextualitate cu poemul *După melci* de Ion Barbu.

NARAŢIUNE DE PRIMĂVARĂ

Fără teamă, fără speranţă, voi povesti
povestirea. Aşa cum a fost şi
cum s-a-ntîmplat.

Copilul era îmbrăcat în catifea roşă,
era bălai, părul în bucle,
ochii ca floarea de in dimineaţa. Avea guler alb

Scanned with OKEN Scanner

de dantelă şi-n mînă un fel de baghetă,
nuia lucitoare ca platina. Vîrf ascuţit.
El era într-o vie imensă, rătăcit
prin arcanele viţei sălbatice, care-nflorise.
(Floarea aceasta era ca o miere,
îmbătătoare, îmbătătoare).

Prin vițele bete de floare
melcii naivi se suiau cu blîndeţe. Erau milioane,
sub cerul ferice, în via de aur.
Zumzăiala insectelor, îngerii. Linişte.

Pe unul din melci îl alese copilul. (Erau milioane).
Se suia grijuliu, cu speranţă, pe-o viţă-nflorită.
Pe acesta-l alese copilul.
(În aerul clar planau îngeri, vocile lor
tălmăceau pe şoptite destinul).

Cu vîrfu-ascuţit îi atinse cornițele. Şi le trase în sine.
Apoi trupul galben – o ipoteză a vieţii.
Şi-l trase-n găoace. Căzu la pămînt.
Cu fierul subțire copilul îl urmări în cochilie.
Tot mai adînc. A durat mii de ani. Pînă cînd
viaţă nu mai rămase deloc. Atunci
copilul rosti: „Te cunosc, te iubesc,
te cunosc".

(În aerul clar planau îngeri, imnele lor
tălmăceau cu blîndeţe destinul).
Aceasta este povestea numită
„Copilul cu melc în baghetă".
Aşa s-a-ntîmplat.

Scanned with OKEN Scanner

În cazul acesta sunt captate semnificațiile generale ale poeziei barbiene *După melci* într-un text de o factură cu totul deosebită. După ce poetul vrea să marcheze că „va povesti povestirea", se face o descriere a copilului care coboară parcă dintr-un tablou al unui maestru olandez; de altfel, întreaga scenă capătă un nume de tablou: „Copilul cu melc în bagheta". Spre deosebire de copilul din *După melci* de Ion Barbu, care regretă că melcul și-a scos din cochilie coarnele din cauza ademenirilor perfide, aici copilul urmărește cu bagheta melcul în cochilie până îl omoară, ceea ce echivalează pe planul semnificațiilor poetice cu un proces inițiatic în domeniul vast al cunoașterii.

În alte cazuri, intertextualitatea este difuză, în același text fiind detectabile intertexte ce trimit la mai mulți autori. Iată poezia *Întotdeauna*, 1978, de Ștefan Augustin Doinaș.

ÎNTOTDEAUNA

Ca luna prin umbroasele frunzare,
te-ai strecurat în viața mea, discret,
Ți-aud încă mișcarea, și regret
că-n loc să te cuprind, mi se năzare.

În iarba udă, pasul tău încet
stîrnea din rouă ploi incendiare,
iar zîmbetul, adulmecat de fiare,
picta cu aur frunzele-n făget.

Acum s-au stins și pasul și ecoul
Spre umbra unde mierla-și lasă oul,
azi numai pașii nopții se retrag.

Dar tu-mi apari și-acum, ca-ntotdeauna,
în licărul mărunt cu care luna
tivește zvonul frunzelor de fag.

Scanned with OKEN Scanner

Prima strofă „sună" arghezian, a doua strofă – blagian, iar ultima – eminescian. Asociaţiile semantice din „tiveşte zvonul frunzelor de fag" aparţin însă unei noi orientări poetice, ca, de altfel, şi acest melanj intertextual.

4. Un caz aparte, de dublă intertextualitate, îl reprezintă ciclul *Tinereţea lui Don Quijote* din volumul *Recurs la singurătate*, 1982, de Horia Bădescu. La acest ciclu ne-am referit şi în LPRN, arătând că poetul a adoptat aici tipul de sonet shakespearian. Să nu uităm însă că în literatura noastră Vasile Voiculescu a scris *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*, 1964, care, în mod programatic, le urmează pe cele ale marelui Will. Ca formă, se remarcă la Voiculescu, spre deosebire de Shakespeare, grafierea fără strofe a celor 14 versuri, cu plasarea mai spre dreapta a ultimelor două. Modelul formal a fost preluat de Horia Bădescu, îndepărtându-se însă de cei doi înaintaşi prin universul de discurs şi prin procedee de limbaj ce îl înscriu într-o altă etapă a poeziei.

Horia Bădescu îşi subscrie sonetele destinului tragic al lui Don Quijote, reflectat în condiţia poetului în raport cu societatea, cu prietenii, cu sine. Dragostea, chinuită de gelozie în sonetele lui Shakespeare şi ale lui Voiculescu, apare la Horia Bădescu, filtrată prin ani, calmă şi împlinită.

La Shakespeare, ca şi la cei doi poeţi români, care au încercat să creeze pe aceleaşi tipare, sonetele închinate iubirii sunt culmi ale genului, cum este sonetul CIX al lui Shakespeare (1966, trad. Ion Frunzetti),, care începe cu versul „În veci să nu spui c-am trădat iubirea" şi se termină cu versurile „Căci lumea-ntreagă un nimic mi-e mie / Cînd tu mi-eşti tot şi tu mi-o laşi pustie", sonetul CCXVIII al lui Vasile Voiculescu, care începe cu versurile: „Îţi scriu sonete... rîvnă pitică şi deşartă, / Cînd tu eşti întruparea celui mai pur sonet! / Nu te-a făcut natura; ci, în suprema-i artă, / Chiar cel Etern te scrise cu mîna de poet" sau, în sfârşit, sonetul XXX al lui Horia Bădescu, pe care îl vom reproduce în întregime.

Scanned with OKEN Scanner

XXX

Nu oboseala toamnei, ci avîntul
iubirii, care încă ne susține;
apropie-ți de inimă cuvîntul
prin care mai ajung pînă la tine!
Nu sporul nopții, ci lumina blîndă,
prin care trecem umăr lîngă umăr;
apleacă-te de dragoste flămîndă
umbrele ochilor să ți le număr!
Nu golul orelor, ci vastitatea
tulburător deschisă peste noi;
coboară-ți trupul, în eternitate
ca să putem pătrunde amîndoi
și trage-n urmă ușile tăcerii
prin care n-om mai trece pragul verii!

În bună tradiție shakespeariană, și la V. Voiculescu și la H. Bădescu, iubita este brunetă. Să ne amintim sonetul CXXX de Shakespeare (1966, trad. Frunzetti), care începe cu strofa: „Nu-s ochii dragei mele stropi de soare / Și roșul gurii ei nu-i de coral. / De-i albă neaua, sînu-i oacheș pare / Și negrul păr i-e ca o sîrmă-n val", sau sonetul CCXXIX de Voiculescu, 1964, din care reproducem următoarele versuri: „Las ochii, falși luceferi, și iau privirea dragă, / Las buze reci de idoli și iau sărutul lor, / Uit sînii, duc căldura și forma lor întreagă, / Fur neagra avalanșă de păr când se desleagă, / Din trup, îmbrățișarea de vrej amețitor...". Și în sonetele lui Horia Bădescu iubita este întunecată: „Te mai cuprind în somn întunecato! / Închid cu pleoape grele trupul tău; / te cumpăr morții. Să te smulg din hău / întorc iubirii clipa ce i-am luat-o" (XXV).

O altă temă comună este aceea a transcenderii prin artă, bine reprezentată la Shakespeare, ca și la cei doi poeți români. Iată o strofă din sonetul XVIII de Shakespeare (1966, trad. Frunzetti): „Dar veșnica ta vară dăinui-va / Și frumusețea nu-ți va fi furată, / Nici moartea asupră-ți

Scanned with OKEN Scanner

n-o să-ţi urce stiva: / Vei creşte-n vers cu secolii deodată//", ultimele versuri din sonetul CCII de Voiculescu, 1964: „Durere, soartă, moarte sunt partea celorlalţi, / Deasupra lor, prin mine, transcenzi şi te înalţi//" şi ultimele versuri din sonetul XXXIII de Horia Bădescu: „Ce-a fost al undei nu se mai întoarce, / nici murmur, nici culoare, nici avînt / sub clipa care-nceţ, încet ne toarce, / ne scade umbra pururi pe pămînt / şi doar cuvîntul ne rămîne fiu / celui pierdut să-i dea conturul viu".

Citind sonetele din *Recurs la singurătate*, cititorul nu poate face abstracţie de cele ale lui Vasile Voiculescu, cu atât mai mult cu cât poetul a preluat forma grafică, fără distanţe între strofe, dar nici de cele ale lui Shakespeare, mai ales că şi alte procedee shakespeariene sunt preluate intertextual de Horia Bădescu. În acest sens să luăm în considerare sonetul XXIX.

XXIX

Greoi ca ursul, poticnit la vorbă
de-mi şade mărginirea împotrivă,
mojic cu neghiobia pusă-n robă,
colţos cu linguşenia parşivă,
nedat la învoială cu priponul,
uituc, iubeţ, cu harurile toate
blagoslovit din plin, cum umblă zvonul,
în datorii-nglodat pe cît se poate,
scîrbit şi sceptic – ăsta mi-i portretul.
De-s pictor bun sau nu, ce-nsemnătate?
Trag linie încetul cu încetul
ş-adun ce-am strîns. E mult? E prea puţin?
Nu pot să ştiu; acel ce mă socoate
nu mi-a luat măsurile deplin.

Se observă o cascadă de atribute, succedându-se de-a lungul a nouă versuri, cu o vădită bucurie a detaliului pitoresc, procedeu arhicunoscut la

Shakespeare. În plus, portretul pe care şi-l face poetul nu se poate să nu ne ducă cu gândul la simpaticul personaj shakespearian Falstaff.

Ceea ce îl desparte pe Horia Bădescu de cei doi înaintaşi este cu mult mai mult decât ceea ce îl apropie. Chiar din punct de vedere tematic, la Horia Bădescu, dominantă este o neliniște amară, izvorâtă, îndeosebi, din trecerea necruțătoare a timpului, astfel încât toate celelalte teme sunt impregnate de o melancolie inconfundabilă. Distanța pe care poetul o ia față de cei doi înaintaşi, ale căror tehnici poetice şi chiar unele teme şi le asumă, ne indică faptul că nu este vorba de o simplă influență, ci de o complexă relație intertextuală. Şi ceea ce îl proiectează pe Horia Bădescu într-un spațiu poetic cu totul diferit, la mare distanță de celebrele sale modele, este, în primul rând, limbajul şi mai ales genul de asociații semantice specifice epocii poetice din care face parte. Iată câteva exemple: „mă nasc copil dintr-un robot adult" (I); „Trece Dumnezeu / împleticit prin liniştea pădurii", „apasă-ți cerul pe tăişul gurii" (IV); „liniştea se coace", „lumina respiră" (V); „Nu se mai aud / căzînd din cer cuvintele sticloase", „mi se-nfăşoară lumile pe oase" (VI); „se nasc neplînse lacrimile lumii" (VIII); „Din trandafirul cărnii, cu sfială, / copitele îmbobocesc în vîrf" (IX); „Mişc buzele şi umbra călcîielor rotundă, / îşi caută în sînge însomnuratul mers" (XIII); „ne curge frigul lumilor pe față" (XXV); „se zbîrceşte clipa" (XXVI); „Din lenea limbii mincinoase simt / juvățul vîrstei cum se răsuceşte" (XXXI); „căci înaintea nu ne mai răsfață" (XXXV); „încîlcitul vorbei rumeguş" (XXXVII) etc.

După cum indică şi titlul volumului – *Tinerețea lui Don Quijote* – intertextualitatea cu opera lui Cervantes este evidentă, mai ales în sonetul XX, de un farmec deosebit.

XX

Dar am pornit de mult din cer
şi multul nu ni se mai pare,
tu erai mîndrul cavaler
eu scutierul de răcoare.

Armura ta era de vis,
cămaşa mea era de in,
pe coiful tău un şoim închis,
pe trunchiul meu dovleacul plin;
sub tine aprig armăsar,
sub mine puturos asin,
tu ai măsură la pahar,
eu pîntecul deschis la vin;
din tot cît ţi se ţine partea,
împarţi cu mine numai moartea!

5. În perioada de care ne ocupăm, există un poet care întruchipează în opera sa aproape toate tipurile de intertextualitate pe care, de exemplu, le analizează G. Genette în *Palimpsestes*, 1982, sau toate care pot fi imaginate la cele patru nivele ale textului din modelul propus de noi în *Introducere* la LPRN (mai pe larg în *Textul poetic*, 1995) şi din care am prezentat în acest paragraf câteva mai interesante, cu referire la poezia dintre 1960-1980.

Poetul la care ne referim este Romulus Vulpescu. Traducător şi mare erudit, poetul a refuzat cu ostentaţie diferitele procedee literare postmoderne, adoptate de confraţii săi, dând impresia unui clasicist întârziat prin vremuri, care îşi asumă filiaţiile cu orgoliul celui ce ştie că nu se mai poate inventa nimic esenţial în acest domeniu. Este suficient să trecem în revistă sumarul volumului *Arte şi meserie. Versuri vechi şi noi*, 1979, unde întâlnim titluri ca acestea: *Auctor – igni...*; *Acvilă imperială – dialog între doi centurioni morţi*; *Cal troian*; *Epitaf pentru frunze – motiv din Upanişade*; *Întrebări şi răspunsuri. Father Brown. Test*; *Kant: legea seriilor infinite*; *Memento mori*; *Nero, pontifex maximus*; *Quijote: a treia plecare a iscusitului hidalg din La Mancha*; *Zeus nezevzec, adică adevărul despre Prometeu*; *Ulise*; *Fidia la picioarele Venerei*; *Bocetul lui Ovidiu către Corinna*; *Tristis amor*; *Carmen meretricis – pentru M.R.P.*; *Homo sapiens*; *Dubito, ergo...*; *L'age du Pénible* etc., pentru a ne face o idee despre diversitatea domeniilor culturale absorbite de poezia lui

Romulus Vulpescu. Tot la acest nivel de suprafață al textului se înscriu și numeroasele citate din latină sau din diferite limbi străine moderne. Și tot aici își fac locul și unele aluzii, de exemplu, la Doamna Neagră din sonetele lui Shakespeare: „mi-au fost amante-atîtea doamne-negre", chiar dacă, în cazul de față, „doamna-neagră" are cu totul alt sens, corelat cu versul anterior: „Eu m-am culcat cu-atîția morți în pat" (*Timp*), la Hesiod, în versul „Cînd revenim din munci și zile" (*Probabil*) sau la *Ou dogmatic* al lui Ion Barbu în *Pasărea singurătății*: „Din leșul dragostei, gestează / Miraculosul ou de fildeș". (Toate exemplele date precum și cele care vor urma sunt fin volumul retrospectiv deja menționat.) De asemenea, foarte multe poezii încep cu un citat dintr-un autor român sau străin: din Coresi în *Fîntînă, cenotaf de poezie*, din F. Villon în *Post scriptum la un codicil*, din C.I. Caesar și G. Călinescu în *Războiul poetului – comentarii*, din Ion Barbu în *Ultima pagină (posibilă) dintr-un testament pierdut*, din Tennesse Williams în *Pasărea singurătății* etc.

În afară de elementele de suprafață, de tipul celor prezentate mai sus, chiar în structura lor de adâncime, multe dintre poeziile lui R. Vulpescu sunt rezultatul intertextualității.

Iată o poezie foarte interesantă din acest punct de vedere, al cărei titlu a fost deja citat.

RĂZBOIUL POETULUI - COMENTARII

Galia este omnis divisa in tres partes
(C.I. Caesar, *Comentariorum de bello gallico*, I)
Oniria este omnis divisa in partes tres
(G. Călinescu, *Oniris*)

Monarh tristeții-ntr-un secret ținut,
în care și oglindă și oase sparte-s,
terifiant și tandru și tăcut,
Bacovia divisus este omnis in tres partes.

Ţinut sumar, închis într-un deces
de corb lucid, stăpîn pe diametre,
de Trademi tragici, de Verlaini preces,
prinţ mai presus de pajeri, predici, pietre,

drapel sleit, cerşind – ostaşi la porţi –
clavire violete ca ftizia,
şi-n cripta şcolii cu elevii morţi,
un verde crud şi dur ca poezia!

Ce vals nebun, pe cîmp, la abator!
Ce roze negre – scrum de pene arse!
Ce fete mari, pîndind pe după stor
bucăţi din noaptea veşnic sfintei farse!

Coclit, o goarnă-mproaşcă din havuz
strămoşi solemni, ca-n freşte, în cortegii,
şi-ntr-un sughiţ de hohot scos din uz,
sonete pe sub masele bodegii.

Oraş, pavat cu morţi – şi luni, şi joi;
cazărmi, cu puşti de ceară la amiază;
şi-un plictis, paralel ca un convoi
de plopi ce-n versuri gri se-anemiază.

Materia boceşte-n caterinci
un fapt divers de-azur şi disperare:
o toamnă s-a-mpuşcat la ora cinci
de mila primăverilor prea rare.

Superb şi sumbru simbol, scurt proces,
în care doar profeţii lunii parte-s,
Bacovia e-n noi, *sed non in tres*:
divisus omnis est in multe partes!

Să observăm mai întâi că G. Călinescu, citat în moto, are o propoziție în evidentă intertextualitate cu o alta, celebră, a lui Caesar. R. Vulpescu preia propoziția lui Caesar, aplicând-o poetului Bacovia, dar după ce a fost filtrată de Călinescu și ridicată spre un înalt plan imaginar. Poate că cele trei părți în care este divizat Bacovia sunt „terifiant", „și tandru", „și tăcut". Conjuncția „și" ne obligă să ne oprim asupra fiecăreia în parte. De altfel, în afara ultimei strofe, în care se relevă și tâlcul poeziei, în toate celelalte strofe apare câte un triplet expresiv și reprezentativ pentru poezia lui Bacovia: „pajeri, predici, pietre" (II); „drapel sleit", „clavire violete", „un verde crud" (III); „vals nebun", „roze negre", „fete mari pîndind de după stor" (IV); „goarnă ce-mproașcă din havuz / strămoși solemni", „sughiț din hohot scos din uz", „sonete pe sub mesele bodegii" (V); „oraș pavat" (tot cu trei atribute: „cu marți – și luni, și joi"), „căzărmi", „plictis" (VI); „materia", „un fapt divers", „o toamnă" (VII).

În afară de cuvintele și sintagmele deja citate, trimițând clar la universul de discurs bacovian, altele, de același tip, vin să-l întregească: „ftizia", „cripta școlii cu elevii morți", „abator", „scrum de pene arse", „plopi ce-n versuri gri se-anemiază". Pornind de la această ultimă sintagmă, nu putem să nu remarcăm că asociațiile semantice dintre cuvinte, cu incompatibilități șocante, ce ne obligă la reconsiderarea sensurilor lor, îl înscriu pe R. Vulpescu într-o altă etapă a poeziei. Nu mai puțin șocante sunt asociațiile semantice din versurile „Oraș pavat cu marți – și luni, și joi", „Materia boceşte-n caterinci / un fapt divers de azur și disperare" sau „o toamnă s-a-mpușcat la ora cinci / de mila primăverilor prea rare/".

Simetrică cu prima strofă, ultima strofă arată că citatele din moto, reluate în prima strofă ca idee a clasificării în trei părți, sunt un simplu pretext pentru semnificația finală: Bacovia este răspândit în noi, face parte din memoria noastră culturală difuză, dar formativă, aparține conștiinței noastre poetice.

Accente vădit parodice se întâlnesc însă în *Rondel*.

Scanned with OKEN Scanner

RONDEL

Niponul magic râde-n soare...
(Al. Macedonski, *Niponul*)

Sub nor sigilat pe un curb orizon,
Revin din mari vînători samuraii
În amplele mape cromate nipon,
Din care penelul suprimă doar caii.

Trec lent, descriptiv, într-un plan monoton,
Stîrnind linear cu brocartele scaii,
Sub nor subțiat pe un calm orizon
De-un clan colorist secular: Hokusaii.

Cad vulturi, cern pene, şi tigrul felon
Alungă-ntre frunzi de naramz papagaii:
Pe trepte, pun blana cu dungi, la peron,
Purifică lamele-n lama văpaii...
În mape cu stampe-n stil amplu nipon,
Revin din mari vânători samuraii.

Intertextualitatea cu Macedonski transpare încă din moto. Dar temele nipone, atât de simbolist filtrate de Macedonski, devin la R. Vulpescu motive de kitsh, aşa cum se întâmplă în societatea hiperindustrializată de astăzi. Samuraii mai există doar „în ample mape cromate nipon", iar Hokusaii „stîrnesc linear cu brocartele scaii". Să mai semnalăm şi rima „papagaii/văpaii", ce forţează pluralele celor două substantive.

Tot pe ton de parodie este scrisă şi *Carmen Meretricis*, dedicată lui Miron Radu Paraschivescu, din care vom reproduce câteva strofe din cele douăsprezece pe care le conţine.

Scanned with OKEN Scanner

CARMEN MERETRICIS

pentru M. R. P.

Se cîntă lent, de-o guristă obosită, cu acompaniament de acordionist chior, într-un mediu tabacic:

„Cînta o cutră beată
În Crucea de Piatră..."

Era o poamă de paişpe bani,
Cu hoit alintat şi cu ochii tirani
Că se cordea cu fanţi caramani
În Crucea de Piatră.

Puţea a tutun, a doftorii şi a spirt.
Artiştii fraieri o-ncorona cu mirt
Cînd îi făcea trataţii la birt
În Crucea de Piatră.

Şi se purta numa-n liliachiu:
De oful peştelui ăl mai spanchiu
Cu care-n bombe pilea la rachiu
În Crucea de Piatră.

⋮

Toate procedeele, care amintesc de *Cîntecele ţigăneşti* ale lui Miron Radu Paraschivescu, sunt folosite pentru a crea umorul. Expresiile de argou fac deliciul, deopotrivă, al originalului şi al parodiei: „poamă de paişpe bani", „hoit alintat", „se cordea cu fanţi caramani", „dame aşa de gagici", „bumăşti purcoi" etc. În acelaşi sens este folosită şi parodierea limbajului incult al personajelor: dezacordul între subiect şi predicat („Venea droaie: gubări, codoşi, venetici, / Mucoşi de gimnaz.../", „Venea

şi boieri", „Şi-ambasadori suspina la fereşti", „Şi pentru ea s-a tăiat şapte peşti", pronunţarea unor cuvinte „după ureche" („O-nvidia"), cacofonii („Că cîntă"), elipsa finalului unor cuvinte în vorbirea familiară („nu se mai satur de zis"), cuvinte cu sens trivial („ţaţă").

Mai semnalăm o intertextualitate cu Ion Barbu şi, mediat, cu Mateiu Caragiale, prin evocarea celebrului personaj Pena Corcoduşa, care, dintr-odată, lărgeşte universul de discurs spre o întreagă epocă şi un întreg spaţiu balcanic. În acest context, apariţia sintagmei „pui de găi", titlul unei poezii de Tudor Arghezi, ne evocă la rândul ei întregul univers de discurs din *Flori de mucigai*. În sfârşit, dar nu în ultimul rând, titlul este el însuşi un indice de intertextualitate.

O intertextualitate de cu totul altă natură există în poezia *De ce, părinte*, din acelaşi volum.

DE CE, PĂRINTE...

De ce, Părinte, cînd Îţi caut oaza
– Al căreia mi-ai spus că-Ţi sunt hered –
Mi se strecoară-n oase – abur – groaza
Că n-ai fi numai ceea ce Te cred?

Mă-ntreb, destăinuitele păcate
Pe care le-aş plăti, cum le ceruşi,
De n-au s-aducă, -n loc de rugi – lăcate;
Şi-n loc de lumînări – nişte cătuşi...

Mă tem că-n sfîntul vin cînd mă cumineci,
În care, mai demult, parcă erai,
E plata pentru slujba din duminici
Pîndit cînd sunt de-agenţi pitiţi în rai!

Cînd Îţi vorbesc şi-Ţi murmur la icoană,
Şi cînd să-mi ierţi trufia Te implor,
Îţi bănui în privire o capcană
Şi-Ţi simt pe buze ordinul „omor"!

Citesc pe chipul milei tale ciuda
Că-Ţi sunt mai om decît mi-eşti Dumnezeu;
Că sărutării dintre noi *eşti* Iuda;
Şi Crist al răstignirii-n cruce-s *eu*.

Tonalitatea psalmilor lui Tudor Arghezi este de îndată recunoscută. Apar multe cuvinte din vocabularul arghezian („oaza", „rugi", „lăcate" etc.) sau perfectul simplu atât de caracteristic poetului psalmilor („ceruşi"). Acest caz de intertextualitate este foarte interesant deoarece fenomenul se produce la nivelul de cea mai mare adâncime a textului. Folosind indici de suprafaţă ce trimit la Tudor Arghezi (ca cei menţionaţi), Romulus Vulpescu conferă textului un sens total diferit de cel al psalmilor arghezieni. Să ne amintim că, în psalmii săi, Arghezi, simulând îndoiala în existenţa lui Dumnezeu, nu făcea decât să-şi exprime profunda dorinţă ca Divinitatea să existe. De aceea el cerea un semn palpabil, pentru a-şi întări credinţa, măcar „Din cînd în cînd cîte un pui de înger" (*Psalm*, 1966: 25). Chiar şi atunci când Arghezi aduce reproşuri Divinităţii, acestea par a fi făcute către o entitate cu care este în comuniune: „Tu eşti şi-ai fost mai mult decît în fire / Era să fii, să stai, să vieţuieşti, / Eşti ca un gînd, şi eşti şi nici nu eşti, / Între putinţă şi-ntre amintire/" (*Psalm*, 1966: 43-44) sau „Ştii suferi, iubi şi mîngîia, / Îndepărtat de oameni şi de tine, / Dar bucurii tînjite şi suspine / Nu aburesc oţelul şi sticlirea ta./" (*Suiş*, 1966). Mai mult, poetul se căieşte pentru trufia încercării sale de a-l răsturna pe Dumnezeu şi recunoaşte că „Ţi-am auzit cuvîntul zicînd că nu se poate" (*Psalm*, 1966: 18).

La Romulus Vulpescu, sensul textului este total opus celui din psalmul lui Arghezi. El îi aduce Părintelui grava acuzaţie de duplicitate, exprimată prin opoziţiile: rugi – lăcate; lumînări – cătuşi; slujba din duminici – agenţi pitiţi în rai; icoană – capcană; implor – omor; Iuda – Crist.

Semnificaţia de mare adâncime a poeziei este că odiosul păcat omenesc al duplicităţii este atât de răspândit printre semenii noştri, mai ales în anumite tipuri de societăţi, încât el a contaminat chiar şi relaţia cu divinitatea.

Poezia poate fi interpretată şi ca o atitudine rebelă a unui poet „blestemat".

Firește că după atâtea şi atâtea secole de poezie şi de cultură, în general, un cititor avizat poate găsi în orice text „ecouri" din nenumărate alte texte. Vastul univers enciclopedic în care trăim presupune posibilitatea de a se realiza cele mai neaşteptate conexiuni între texte: din clase diferite, din aceeaşi clasă de texte, din autori îndepărtaţi în timp şi spaţiu ori din autori din aceeaşi generaţie sau, în sfârşit, între textele aceluiaşi autor.

Ceea ce am luat noi în considerare aici au fost doar câteva exemple, dintr-o imensă varietate, oferite de poezia dintre 1960 şi 1980, în care autorii, prin anumite procedee, atrag atenţia că în mod deliberat au făcut aluzie la alte texte, au preluat diferite sintagme sau anumite structuri sintactice ori textuale de la alţi autori, realizând, prin această asumare, o distanţare de modele, cu efecte poetice dintre cele mai variate: ironie, umor, frondă, efecte ludice etc.

Poeţii generaţiei '80 vor duce la ultimele lor consecinţe procedeele intertextuale, realizând, prin autoreflecţie, o doctrină poetică proprie (*v.* Cărtărescu, 1999).

Scanned with OKEN Scanner

II. DOMENII SEMANTICE GLOBALE

Dacă considerăm că întreaga operă a unui autor este un singur text de dimensiuni foarte mari, atunci, la nivelul de adâncime, pot fi sesizate anumite domenii semantice globale. Ca şi în cazul textului poetic (ca poezie unică) şi în cazul textului poetic (ca operă integrală a unui autor), definim d o m e n i u l s e m a n t i c ca o mulțime pe care se aplică acelaşi operator logic sau ca o mulțime de constituenți textuali între care se stabilesc relații de acelaşi tip (analogie, contiguitate, paradox etc.). Opera unui autor conține, de regulă, mai multe domenii semantice globale între care, de asemenea, pot exista relații de diferite tipuri.

Un domeniu semantic global creează adesea un s i m b o l p o e t i c. Denumirea generică a domeniului semantic, care poate proveni de la unul dintre constituenții lui lexicali, este chiar n u m e l e s i m b o l u l u i, iar mulțimea constituenților domeniului semantic global realizează multitudinea aspectelor senzoriale, perceptive, imaginative, pe care se bazează semnificația de mare generalitate a simbolului.

Extensiunea poate să meargă şi mai departe şi să se considere că întreaga creație poetică dintr-o anumită perioadă, respectiv 1960-1980, este un uriaş text, care dezvoltă, la rândul lui, mari domenii semantice, tot prin recurența unor constituenți lexicali. La o anumită generație poetică există teme comune, formate fie prin intertextualitate, fie prin preferința pentru aceleaşi semnificații generale filosofice, culturale, sociale etc., pe care o anumită epocă le impune.

În continuare, vom încerca să circumscriem câteva domenii semantice globale aparținând operei unor autori şi apoi câteva – aparținând întregii perioade '60-'80.

Scanned with OKEN Scanner

1. Simboluri

Problematica s i m b o l u l u i este vastă, deoarece conceptul a căpătat diferite accepţiuni, în funcţie de modul în care a fost abordat.

Pentru a ne referi doar la secolul XX, la începutul lui, după cum se ştie, s-a constituit ca disciplină autonomă t e o r i a g e n e r a l ă a s e m n e l o r. În America ea a fost întemeiată de Charles Sanders Peirce[2] şi a fost numită s e m i o t i c ă, denumire preluată de la John Locke (sec. XVII), care proiectase o teorie generală a semnelor. Ideile lui Peirce au fost continuate pe multiple planuri de Charles Morris[3]. În Europa teoria generală a semnelor s-a numit s e m i o l o g i e. Ea a fost întemeiată de Ferdinand de Saussure[4] (contemporan cu Peirce) şi dezvoltată de către danezul Louis Hjelmslev, 1943/1967.

Chiar de la formarea autonomă a acestor două direcţii, în teoria generală a semnelor, conceptul de s i m b o l a fost interpretat în mod diferit. La Peirce, un r e p r e z e n t a n t, adică un semn, desemnează un o b i e c t sau r e f e r e n t (corelatul său din realitate) prin intermediul unui i n t e r p r e t a n t (rezultat al procesului de abstractizare: i d e e sau c o n c e p t). Reprezentantul (semnul) poate fi nemotivat (relaţia dintre semn şi referent este arbitrară) şi atunci se numeşte s i m b o l. Când reprezentantul seamănă într-o anumită manieră cu obiectul, el se numeşte s e m n i c o n i c. În funcţie de gradul analogiei, el poate fi i m a g i n e, d i a g r a m ă sau g r a f. Reprezentantul poate trimite la obiect şi printr-o relaţie de contiguitate şi atunci semnul este i n d i c i a l (de exemplu, simptomele).

În 1923, concomitent, apar două cărţi de referinţă în privinţa interpretării semnului şi a simbolului: *The Meaning of Meaning*[5] a lui C.K. Ogden şi I.A. Richards, în Anglia, şi *Philosophie der symbolischen Formen*[6] a lui Ernst Cassirer, vol. I – dedicat limbii –, în Germania, ambele cu o reprezentare ternară a semnului (simbolului). Dacă triunghiul simbolului, în particular al cuvântului, dat de Ogden şi Richards, în care simbolul este relaţionat cu ideea (referinţa) pe una din laturile sale şi cu

Scanned with OKEN Scanner

obiectul sau referentul, pe cealaltă latură, referentul şi referinţa fiind unite printr-o a treia latură, este reprodus şi citat în orice lucrare de profil, opera lui E. Cassirer, considerat şi el în istoria filosofiei ca unul dintre întemeietorii semioticii, este mai puţin cunoscută în afara Germaniei. E. Cassirer, care se bazează foarte mult pe cercetările privind limba ale lui Wilhelm von Humboldt, consideră, de asemenea, că semnul verbal este un s i m b o l nemotivat. Ideea este argumentată prin explicarea procesului conceptualizării, pornind de la Giambatistta Vico şi ajungând până la filosofii empirişti englezi John Locke şi David Hume, de care este influenţat în mod special. Cassirer este şi iniţiatorul f u n c ţ i o n a l i s m u l u i, direcţie ce se va regăsi în ultimele decenii ale secolului în gramaticile funcţionale.

Cealaltă direcţie[7], deschisă de Ferdinand de Saussure prin al său *Cours de linguistique général*, 1915, oferă o reprezentare binară a semnului: s e m n i f i c a n t u l (imaginea mentală a formei semnului) şi s e m n i f i c a t u l (imaginea mentală a obiectului pe care îl desemnează). În cazul semnului verbal, relaţia dintre semnificant şi semnificat este nemotivată, pe câtă vreme s i m b o l u l este un s e m n m o t i v a t. Simbolul poate fi c o n v e n ţ i o n a l, când este deja instituit şi acceptat ca atare, cum ar fi „balanţa" pentru „justiţie", i n d i v i d u a l, în cazul creaţiei artistice, şi s o c i a l – când este cunoscut şi acceptat de către o anumită comunitate (cum sunt miturile).

Pe aceeaşi linie se înscrie şi Louis Hjelmslev în *Preliminarii la o teorie a limbii*, 1943/1967, care reprezintă semnul printr-o bi-binaritate. Semnificantul va fi numit p l a n a l e x p r e s i e i, iar semnificatul, p l a n a l c o n ţ i n u t u l u i, fiecare dintre aceste planuri constituindu-se în f o r m ă şi s u b s t a n ţ ă. (Pentru modul în care sunt interpretate aceste planuri pentru opera literară, *v.* Greimas, 1972). Ca şi la F. de Saussure, s i m b o l u l este motivat, iar cuvântul – nemotivat. În cazul „balanţei" reprezentând „justiţia", simbolul se realizează printr-o relaţie în planul semnificatului: ideea de „cântărire corectă" se asociază cu ideea de „dreptate".

Pornindu-se de la aceste două direcţii principale, una în care s i m b o l u l este un s e m n n e m o t i v a t, cuvintele fiind în acest caz

Scanned with OKEN Scanner

simboluri verbale, şi cealaltă – în care s i m b o l u l este m o t i v a t, cuvintele nemaifiind considerate simboluri, ci semne n e m o t i v a t e, s-a dezvoltat o literatură de specialitate extrem de vastă (Mircea Borcilă, 1997: 266, citează colecţia de 40 de volume *Metaphor and Symbolic Activity*, 1986-1995, ce cuprinde imaginea panoramică a cercetărilor în domeniu doar într-un singur deceniu).

O prezentare succintă, dar foarte cuprinzătoare, a diferitelor interpretări date simbolului, bazată pe o bibliografie de peste 100 de titluri, face Solomon Marcus în *Artă şi ştiinţă*, 1986: 18-31. Autorul, care împărtăşeşte interpretarea simbolului ca un semn nemotivat (cum este şi simbolul matematic), arată că, pentru o discuţie sistematică despre simbol, trebuie luate în considerare următoarele dihotomii: arbitrar / nearbitrar, motivat / nemotivat, convenţional / neconvenţional, individual convenţional / social convenţional, necesar / nenecesar, perceptibil / neperceptibil. În plus, trebuie precizat dacă simbolul este privit în relaţie cu obiectul sau cu interpretantul (p. 22). Tot din această lucrare vom reproduce şi domeniile dominate de simboluri, studiate în mod special, fiecare în parte: „simbolismul numerelor şi al cifrelor, al literelor, al scrierii, simbolismul geometric, al culorilor, al tronului, al câinelui, al înţelepciunii, al şahului, al superstiţiilor, al maternităţii, al basmelor, simbolismul sexual şi cel erotic, simbolismul visului, simbolismul funerar, simbolismul alchimiei, simbolismul animalier, simbolismul creştin şi cel al mitologiei greceşti, simbolismul artei religioase şi al artei profane, simbolismul masonic, cosmic, muzical-literar, al miturilor, al civilizaţiei romane" (p. 23-24). Pentru fiecare tip sunt citate una sau mai multe lucrări. Insistăm asupra simbolismului psihanalitic, cu multe aplicaţii în literatură.

Referindu-ne în continuare la s i m b o l u l l i t e r a r / p o e t i c[8], pe care îl considerăm un semn motivat, vom spune de la început că nu vom lua în considerare simbolurile convenţionale de tipul celor prezentate de Henri Morier în al său *Dicţionar de poetică şi retorică* şi nici de cele ale curentului literar numit „simbolism" (inclusiv cel fonetic), devenite şi ele convenţionale în cadrul codului poetic, ci doar de s i m b o l u r i l e

individuale, care se nasc din visarea şi imaginarea poetică autarhică[9].

Pentru simbolul poetic vom adopta interpretarea lui Gilbert Durand din *L'imagination symbolique*, 1968. Autorul arată că există un mod indirect de a reprezenta o lume, care nu se poate oferi direct cunoaşterii perceptibile, cum ar fi imaginarea unor peisaje de pe planeta Marte, mişcarea electronilor în jurul nucleului atomic sau reprezentarea a ceea ce există după moarte. În toate aceste cazuri, obiectul absent este reprezentat printr-o imagine, în sensul cel mai larg al termenului (p. 4). Autorul reia distincţia pe care E. Cassirer o face între semnele arbitrare pur indicative şi semnele alegorice, care trimit la o realitate dificil de a fi prezentată şi care sunt obligate să figureze concret o parte a realităţii pe care o semnifică. În imaginarea simbolică, spune G. Durand, semnificatul nu poate fi perceput, de aceea semnul nu se poate referi decât la un sens, nu la un lucru sensibil. Autorul dă ca exemplu un mit escatologic, pe care îl consideră simbolic, deoarece el descrie un domeniu interzis oricărei experienţe umane.

Urmându-l pe A. Lalande din *Vocabulaire critique et technique de la philosophie*, G. Durand defineşte simbolul ca „orice semn concret care evocă, printr-un raport natural, un lucru absent sau imposibil de a fi perceput" (p. 7). Prin însăşi natura sa, el semnifică inaccesibilul, epifania, adică apariţia într-un semnificant a indicibilului. De aceea domeniul predilect al simbolului este non-sensibilul: inconştientul, metafizica, supranaturalul şi suprarealul. Aceste „lucruri absente sau imposibil de perceput" sunt subiectele privilegiate ale metafizicii, artei, religiei, magiei. Simbolul se caracterizează printr-o imagine, mai spune G. Durand, iar această imagine este transfigurarea într-o reprezentare concretă a unui sens abstract. Autorul conchide că simbolul este o reprezentare care face să apară un sens secret, el este epifania unui mister (p. 9).

De interpretarea lui G. Durand se apropie şi concepţia lui Ion Coteanu, privind simbolul poetic, din *Stilistica funcţională a limbii române*, I, 1973, care spune că „În arta verbală, simbolul este o modificare a

raporturilor obişnuite din semnul lingvistic. Ea atinge însuşi mecanismul semnului fiindcă întârzie apariţia imaginii obiectului substituit, ascuns un timp prin echivalarea lui cu un alt semn". „Simbolul poetului-luceafăr este construit în poemul lui Eminescu pas cu pas, prin intermediul unor semne verbale. Ca şi în mit nu se spune niciodată ce reprezintă luceafărul, ca şi când obiectul simbolizat, poetul, ar fi redat printr-un cuvânt lovit de interdicţia de vocabular" (p. 23).

Bazându-ne pe aceste din urmă concepţii, în *Receptarea poetică* (Ecaterina Mihăilă, 1980: 31-53) am considerat că simbolul îşi capătă corpul sensibil, de care are nevoie pentru a apărea, într-un semn iconic (metaforă / şir de metafore), realizându-se în acest mod i m a g i n a r e a. La rândul lor, semnele iconice se formează cu ajutorul semnelor / simbolurilor verbale (cuvintele). Schemele pe care le-am făcut exprimă următoarea devenire: semn verbal (simbol verbal) → semn iconic (metaforă → imaginare) → simbol poetic. Astfel, simbolul poetic nu se exprimă prin semnul verbal consacrat prin convenţie, ci se foloseşte de un alt semn (iconic, metaforic), prin care se sugerează un sens incert, ambiguu, vag, indicibil. Imaginile creează corpul sensibil (la nivel mental) al acestui sens simbolic, imposibil de captat în toată complexitatea lui abisală, pentru că nu poate să existe niciodată o adecvare perfectă între aceste două tipuri de alterităţi: i m a g i n e a şi s e n s u l, chiar dacă amândouă sunt la nivel mental. Se poate face o analogie cu metalogica şi metamatematica unde, de asemenea, s i m b o l u r i l e nu trimit la realitatea empirică, ci la un anumit nivel al activităţii mentale[10].

În sfârşit, mai avansăm o ipoteză, pe care ne-a inspirat-o Mircea Borcilă prin studiul său *Dualitatea metaforicului şi principiul poetic* din „*Eonul Blaga. Întîiul veac*", 1997: 263-283. Aici Mircea Borcilă ne face să înţelegem că teoria m e t a f o r e i r e v e l a t o a r e la Lucian Blaga consonează cu cele mai noi interpretări ale metaforei „creatoare de lumi" şi că în acest sens Blaga este un întemeietor al metaforologiei moderne. Ni se pare că, privită astfel, metafora revelatoare, aşa cum o interpretează Lucian Blaga în *Geneza metaforei şi sensul culturii*, 1933/1994, poate fi considerată o metaforă-simbol, ce reuşeşte să capteze acel sens transcendental, la care se poate ajunge atât de greu şi niciodată pe deplin.

Scanned with OKEN Scanner

Baza metaforică a simbolului poetic este recunoscută şi cercetată în nenumărate lucrări străine şi româneşti, chiar dacă nu se ia în calcul caracterul mediat al relaţiei: semn (simbol) verbal → semn iconic → simbol poetic.

În poezie, imaginarea, care de cele mai multe ori se constituie de-a lungul unui text întreg, conduce spre sensul simbolic, niciodată numit, ci doar sugerat. Exprimarea lui printr-un singur cuvânt sau printr-o propoziţie este un mare risc – pe care interpretul trebuie să şi-l asume –, deoarece semnificaţiile convenţionale ale acestora ecranează ceea ce este inexprimabil, indicibil, ambiguu. Pe de altă parte, fiecare cititor îl poate înţelege în felul său, căci, prin natura lui, permite mai multe interpretări, ce pot conduce către un sens sau altul.

Spre deosebire de simbolurile convenţionale, s i m b o l u r i l e p o e t i c e sunt autarhice, aparţin unui singur poet, uneori unui singur poem, şi fiecare cititor are bucuria de a le descoperi, pe cont propriu, din ţesătura imaginativă a poeziei. Decriptarea simbolurilor este una dintre bucuriile cele mai mari pe care le produce poezia. A înţelege poezia înseamnă, de fapt, a-i urmări modalitatea de imaginare şi a-i descoperi sensurile simbolice, doar sugerate, niciodată numite.

1. Trecând la prezentarea câtorva dintre domeniile semantice globale din poezia '60-'80, să ne referim la cel ce conduce spre unul dintre simbolurile majore ale operei lui Nichita Stănescu: PASĂREA → ZBORUL → TRANSCENDEREA. Să începem cu poezia *Măiastră*, 1970/1975.

MĂIASTRĂ

Am visat o pasăre azi-noapte
pe cînd întindeam privirea
de la unu pîn' la şapte
contemplînd nemărginirea
Din privirea mea gravidă
ea şi-a scos clonţul lividă

şi-a zburat fîlf-fîlf departe
pînă dincolo de moarte.

Mi-am lungit privirea lungă,
foarte ruptă, sîngerîndă,
foarte neagră, pururi blîndă,
ocolindă şi plăpîndă

Dreaptă totuşi tremurîndă...

Se impune ca primă observaţie forma contrasă a GN din titlu. Chiar înainte de a citi primul vers, dintre toate asociaţiile posibile, sintagma „pasăre măiastră" este cea mai probabilă, deoarece a fost mult vehiculată în poezia română şi mai ales în creaţia populară. Prin elipsa substantivului, sensul adjectivului vizează substanţializarea, dar rămâne ca incert între calitate şi substanţă.

Poemul dezvoltă două domenii semantice, unul pornind de la „(pasăre) măiastră" şi altul de la „privire". Primul domeniu semantic are doar două elemente forte: „(pasăre) măiastră" şi „zborul pînă dincolo de moarte". Vom numi acest domeniu Z B O R.

Un element al domeniului este o unitate de înţeles subtextuală. De obicei, acestea sunt reproduse, la nivelul structurii de suprafaţă, exact ca în text. Uneori sunt, însă, uşor modificate, pentru uniformizare, în sensul următor: de la cazurile oblice la nominativ, de la formele verbale flexionare la infinitiv, de la forma scurtă la forma lungă a infinitivului, de la articulat la nearticulat şi invers etc. Când pentru coerenţă se adaugă un cuvânt, acesta este marcat prin paranteze.

Al doilea domeniu semantic este mai amplu şi are chiar forma unui GN dezvoltat: p r i v i r e a; î n t i n d e r e a p r i v i r i i d e l a u n u p î n' l a ş a p t e; c o n t e m p l a r e a n e m ă r g i n i r i i; p r i v i r e a g r a v i d ă; p r i v i r e a l u n g ă, f o a r t e r u p t ă, s î n g e r î n d ă, f o a r t e n e a g r ă, p u r u r i b l î n d ă, o c o - l i n d ă ş i p l ă p î n d ă, d r e a p t ă, t o t u ş i t r e m u r î n d ă.

La rândul lui, al doilea domeniu semantic are trei componente semantice: privirea; privirea ca instrument al contemplării şi privirea ca durere (sacrificiu). Simpla enumerare a componentelor domeniului semantic marchează o devenire şi o gradaţie a sensului pe care îl concentrează: privirea ca facultate perceptivă → facultatea perceptivă ca instrument al contemplării → contemplarea şi creaţia ca sacrificiu. Îl vom numi CONTEMPLAŢIE.

Cele două domenii semantice sunt în raport de contiguitate.

Semnificaţia poetică a sintagmei în discuţie este un proces, rezultat al relaţiilor dintre elementele celor două domenii semantice, pe care *textul* le instituie.

Mai mult, elementele acestor domenii semantice pot fi regăsite în întreaga operă a poetului, fiecare în relaţii textuale specifice, formând domenii semantice intertextuale sau globale.

Semnificaţia GN (*pasăre măiastră*) se amplifică dacă luăm în considerare şi domeniile intertextuale ZBOR şi CONTEMPLAŢIE, ceea ce vom face în continuare.

Principalele componente ale domeniului intertextual ZBOR sunt: PASĂREA, ARIPA, SPAŢIUL DE ZBOR şi FORMA ZBORULUI. Le vom enumera din două perspective: a determinărilor şi a echivalărilor (elementul vizat poate fi primul sau al doilea termen în ecuaţia determinării / echivalării, sau poate fi presupus).

PASĂRE. Determinări: „o pasăre mare, albă, care ouă pe cer luna" (1965/1975: 61); „o pasăre mai mare decît toate, cu ciocul ca o osie albastră, în jurul căreia se-nvîrte, cu patru anotimpuri, sfera" (1966/1975: 86); „pui de pasăre respins de zbor, străbătînd ou după ou, din miezul pămîntului pîn' la Alcor, într-un ritmic, dilatat ecou" (1966/1975: 88); „vultur smuls impar, decăzut prin lumea cea concretă, roaba legilor cu har" (1969/1975: 280); „pescăruşul cel alb" (1972/1975: 387); „pasărea care zbură înlăuntrul oului" (1972/1975: 393); „pasărea, marea care e-n

zbor" (1978: 24); „lăuntrul meu plin de zburătoarele cerului" (1978: 25); „păsările care cad sub strigăt" (1978: 74); „linia păsării cînd mi se face A" (1978: 136); „o pată de umbră [...] de la un vultur în zbor ce-ntrerupea minunat locul în care m-am născut de cel în care o să mor" (1978: 140); „pasăre neagră pe un ou alb"; „pasăre albă pe un ou negru"; „pasăre spartă şi ou zburător" (1982: 104).

E c h i v a l ă r i: „aer plin de păsări" = „soarele"; „păsări nemaiîntîlnite cu aripile crescute înlăuntru" = „oameni" (1964/1975: 17); „sala tronului unde stă regele păsărilor" = „(locul) unde nu există trecut, unde viitorul nu poate fi imaginat" (1967/1975: 154); „culoar de păsări înghesuite" = „braţele [poetului]" (1966/1975: 401).

A R I P A. D e t e r m i n ă r i: „aripi ascuţite" (1964/1975: 40); „nezburată aripă" (1966/1975: 88); „printre ochii tăi curgea / un mănunchi de aripi albe"; „aripi mînjite şi cu pene şi cu fulgi"; „aripi melodioase, retezate din spinarea lui Isus" (1967: 91-92); „transparentele aripi" (1967/1975: 153); „aripa zburînd" (1972/1975: 397); „aripile ei mari şi moi şi mov ca de mîl transparent sprijinindu-se pe stîlpii aerului" (1978: 37):; „aripi de umbră" (1982: 62).

E c h i v a l ă r i: „aripi" = „umeri ascuţiţi" (1960/1975: 6-7); „aripile" = „lepădare de aer" (1970/1975: 319); „aripile păsării" = „ferestre" (1978: 38).

S P A Ţ I U L D E Z B O R. D e t e r m i n ă r i: „un aer mai curat care e gândul" (1964/1975: 17); „globuri albe"; „norii în fîşii verzui" (1966/1975: 85); „interiorul păsărilor care este în acelaşi timp interiorul timpului" (1967/1975: 153); „guşa aerului" (1972/1975: 387); „norul albastru" (1972/1975: 397); „ceea ce nu este" (1978: 109); „aer liber" (1978: 114).

E c h i v a l ă r i: „pasăre care zboară în urma căreia aerul se pietrifică" = „eu (poetul)" (1978: 111); „cerul (în care zboară vulturii)" = „trupul de carne (al poetului)" (1978: 158).

F O R M A Z B O R U L U I. D e t e r m i n ă r i: „în volute" (1960/1975: 9); „plutire"; „planare" (1964/1975: 17); „izbucnire"; „răsucire" (1972/1975: 403).

E c h i v a l ă r i: „surparea chiar între aripi în două a păsărilor în zbor" = „tristeţea" (1967: 85); „răsucirea unui stol de păsări" = „vorbire"

Scanned with OKEN Scanner

(1972/1975: 403); „tăcerea păsării" = „liniştea şi tăcerea în care se aud cifrele"; „mişcarea aripilor" = „deschiderea de ferestre" (1978: 37-38); „moartea păsării în zbor" = „căderea spre secret din interiorul cel mare spre interior" (1978: 47).

Pentru Z B O R vom mai constitui o serie cu *echivalări de gradul al doilea*, care nu sunt exprimate ca atare în text, dar se obţin uşor prin inferenţă:

a r i p i = g e n e a l o g i e a r t i s t i c ă, *Elegia întîia*, 1966/1975: 65-67);

z b o r = c r e a ţ i e, *A şaptea elegie*, 1966/1975: 81-82;

î m p l i n i r e a i d e a l u l u i d e z b o r = n a ş t e r e a u n i v e r s u l u i, *Elegia a opta, hiperboreeana*, 1966/1975: 83-86;

î n c h i d e r e a z b o r u l u i î n o u = î n c h i d e r e a s i n e l u i î n s i n e, *Elegia a noua*, 1966/1975: 67-88;

e l i b e r a r e a z b o r u l u i d i n o u = i e ş i r e a s i n e l u i d i n s i n e, *Elegia a noua*, 1966/1975: 87-88;

z b o r î n c h i s, z b o r n e n ă s c u t = s u b s t a n ţ i a l i t a t e, *Transparentele aripi*, 1967/1975: 153-155;

z b o r e l i b e r a t = e v a n e s c e n ţ ă, *Transparentele aripi*, 1967/1975: 153-155;

z b o r u l = d e s c h i d e r e î n a f a r ă, *Anatomia, fiziologia şi spiritul*, 1978: 33-38;

z b o r u l = s t a r e a d e î n ă l ţ a r e, *A muri în zbor*, 1978: 47;

c ă d e r e a d i n z b o r = a l u n e c a r e a î n t e l u r i c, *A muri în zbor*, 1978: 47.

Celălalt domeniu semantic, C O N T E M P L A Ţ I E, poate fi, de asemenea, inclus într-un domeniu semantic intertextual, din care vom analiza doar componentele O C H I U L şi P R I V I R E A.

O C H I U L. D e t e r m i n ă r i: „marele ochi al iernii"; „irisul în contemplare" (1965/1975: 56); „ochiul gol pe dinlăuntru ca un tunel" (1966/1975: 70); „retina omului-fantă lipită pe retina lucrurilor" (1966/1975: 91); „ochiul (în care) pasărea este moartă" (1970/1975: 317); „ochi curaţi şi neplînşi"; „ochii din nări şi din degete"; „ochii groşi din

călcîie"; „ochii care cresc anapoda pe tot cuprinsul fiinţei noastre"; „ochi eliminaţi din noi sub ciudata înfăţişare a cuvintelor şi a strigătelor" (1978: 121-122); „ochiul (care) plînge soarele"; „lacrimă arzătoare" (1978: 140).

E c h i v a l ă r i: „ochi" = „vanitate" (1965/1975: 51); „ochi" = „gură care se hrăneşte cu priviri"; „nările" = „ochi pentru o lume mai apropiată"; „timpanul" = „ochiul orbului"; „ochi gustînd" = „limba tăcută" (1969/1975: 230); „poezia" = „ochiul care plînge, ochiul umărului care plînge, ochiul mîinii care plînge, ochiul călcîiului care plînge" (1969/1975: 240); „ochiul" = „acest punct de culoare albastră care-şi zice sieşi pămînt"; „ochiul" = „patul de odihnă al vederii în genere" (1978: 125); „lumina aceea de sus a ochilor mei" = „pămîntul" (1978: 158).

P R I V I R E A. D e t e r m i n ă r i: „privirea (care) se face una cu tine" (1966/1975: 70); „privirea trecînd prin somn ca printr-un inel de fier" (1969/1975: 243); „animalul rănit cu vederea de mine, culcat în fundul ochiului albastru" (1972/1975: 397); „a da liber vederii şi razei ei" (1978: 25); „a atîrna de capătul unei priviri ca un spînzurat de frînghie" (1978: 37); „a gîndi cu vederea" (1982: 39); „limba vederii"; „vedere greacă"; „vedere latină" (1978: 90).

E c h i v a l ă r i: „privirea dacă se trezeşte" = „ţeavă de plumb prin care numai albastru călătoreşte" (1966/1975: 70); „prelungirea privirii" = „coagularea tristeţii" (1967: 85); „vederea" = „pricina ochiului" (1978: 142); „gîndul schimbat în vedere" = „un fel de creştere de picior pentru salt pe secundă" (1978: 146); „mărimea vederii" = „ducerea gîndului" (cu sensul „a-l duce gîndul la ceva") (1978: 198).

E c h i v a l ă r i d e g r a d u l a l d o i l e a:

p r i v i r e a = a t i n g e r e a z o n e l o r d e g î n d i r e p u r ă, *A treia elegie*, 1966/1975: 70-75;

p r i v i r e a = c a p a c i t a t e d e f i i n ţ a r e, *A treia elegie*, 1966/1975: 70-75;

o c h i u l = i n s t r u m e n t d e i n t e r f e r e n ţ ă ş i c o r e s p o n d e n ţ ă î n t r e d i f e r i t e l e c o m p o n e n t e a l e u n i v e r s u l u i, *Orologiu cu statui*, 1967/1975: 146);

privirea = concentrare a simţurilor, *Lupta ochiului cu privirea*, 1969/1975: 230-231.

Cazul pe care l-am prezentat este relativ simplu. Primul motiv este preexistenţa unei întregi paradigme PASĂRE MĂIASTRĂ în folclorul românesc ca şi în creaţia cultă, paradigmă în vârful căreia tronează *Pasărea măiastră* a lui Brâncuşi. Paradigma deja construită luminează semnificaţia GN din poezia lui Nichita Stănescu. Al doilea motiv constă în construirea poemului *Măiastră* ca text cu două domenii semantice în raport de contiguitate, ceea ce favorizează transferul semantic de la un domeniu la altul şi deschiderea spre celelalte domenii semantice intertextuale.

Cele două domenii intertextuale ZBOR şi PRIVIRE pot fi considerate, alături de alte domenii intertextuale, precum: ALERGARE, ÎNOT, SOMN etc., componente ale domeniului global: STAREA DE GRAŢIE; REVELAŢIA POETICĂ. Sensul unui element, în cazul de faţă a sintagmei *pasăre măiastră* la Nichita Stănescu, este tot acest traseu de relaţii semantice, care configurează în final STAREA DE GRAŢIE, REVELAŢIA POETICĂ, traseu extras din desfăşurarea textuală sintagmatică.

Se observă că o analiză a simbolurilor poetice impune evidenţierea relaţiilor multiple dintre elementele domeniilor semantice globale. Semnificaţia unei unităţi subtextuale în poezie este rezultanta unor procese, care nu pot fi judecate, în toată complexitatea lor, dacă nu se ia în considerare textualitatea / intertextualitatea, măcar la nivelul operei poetului.

Spre deosebire de procesul de semnificare în alte tipuri de texte, neopoetice, care este din aproape în aproape (prin interacţiunea contextelor minimale), în textul poetic, procesul de semnificare este la distanţă. De multe ori, două unităţi subtextuale în imediată vecinătate sintagmatică pot să nu contracteze relaţii semantice directe şi să pună în derută pe cei ce ar încerca o explicaţie a lor cu ajutorul contextelor minimale. Explicaţia se poate găsi, undeva, în

paradigmele textuale sau intertextuale sau, uneori, chiar în paradigmele pe care lectorul însuşi le construieşte.

Un principiu al procesului de semnificare poetică, mai ales în poezia neomodernă, este inducţia semantică la mari distanţe.

Simbolul păsării la Nichita Stănescu este foarte minuţios „lucrat" de-a lungul întregii sale opere.

Aşa cum Leonardo da Vinci a făcut sute de schiţe, cu aripile păsării, cu zborul şi cu planarea, pentru planurile aparatelor sale de zbor, aşa cum întregul avion, dar mai ales aripile, sunt construite şi asamblate, bucată cu bucată, pentru a se realiza înălţarea şi zborul, tot astfel Nichita Stănescu din cuvinte, din metafore, a zămislit simbolul PĂSĂRII, al ZBORULUI şi al TRANSCENDERII. Păsările mari, puternice, *vulturul*, *şoimul*, *condorul*, cu semnificaţii benefice (niciodată nu apar în ipostaza de păsări de pradă), sunt alese de poet, pe măsura copleşitoarei sale forţe creatoare, pentru a realiza simbolul ZBORULUI şi al TRANSCENDERII.

2. Un alt simbol, care se constituie la nivelul întregii opere a lui Nichita Stănescu este cel al puterii ca forţă fizică, dar şi ca PUTERE CREATOARE, realizat prin domeniul semantic al animalelor mari, de obicei, de pradă.

Pentru prezentarea acestui domeniu semantic textele vor fi decupate în constituenţi imediaţi de mărimi variabile: fragmente, strofe, versuri, sintagme, fără a mai face însă analiza laborioasă a *determinărilor* şi *echivalărilor*, pe care am făcut-o pentru Pasăre şi Zbor. Sensurile metaforice şi metonimice sunt uşor sesizabile.

Iată un număr de elemente relevante ale domeniului semantic ANIMALE PUTERNICE:

„Leoaică tînără, iubirea / mi-a sărit în faţă"; „Colţii albi mi i-a înfipt în faţă, / m-a muşcat, leoaica, azi, de faţă", *Leoaică tînără, iubirea*, 1964/1985 I; „Din umerii mei şi din întreaga mea putere / ţîşnesc două pantere, nemaivăzute pantere, / pe ape s-aştern curcubee, / şi se fac

viaducte şi poduri curînd/"; „Din pieptul meu arămiu, vărgat în părţi de viţe muşchiuloase, / aidoma vor ţîşni, mai tîrziu, / leii cu coame flocoase, în friguri, / ca nişte explozii de aur vor ţîşni / şi vor bate aerul şi se vor prăbuşi / şi se vor face temelii şi terasamente şi diguri./"; „Din coastă zbătîndu-se ca o sabie, / îşi va arcui în salt trupul lucios / delfinul din tot cîrdul cel mai frumos, / izbind cu coada aerul lichid. / Şi va coborî, încolăcindu-se ca un cercel, / şi se va face zid şi se va face crenel./", *Amfion, constructorul*, 1964/1985 I; „un pod între cornul taurului şi iarbă", *Ars poetica*, 1965/1985 I; „Stau şi ucid în linişte, / fiinţele rezistente ale melancoliei. // Pe lupi mai întîi, apoi duhul / albastru, / pe jderi mai întîi, apoi mistreţii / şi rîşii. // Îi smulg încet / din maxilarul închipuirii.//", *Al pămîntului*, 1967/1985 I; „Ce frumoasă procesiune de elefanţi / cu baldachine clătinătoare / trecea prin tropicul sentimentelor mele! / Acum vedeam leul şi mîndria lui / striviţi sub înaintarea înceată / a majestoaselor coloane ce sprijineau / cupola mişcătorului templu.", *După ce am ascultat-o pe cîntăreaţă*, 1967/1985 I.

Dintre toate animalele puternice, l e u l apare cel mai des şi capătă cele mai multe înţelesuri.

Iată şi alte exemple: „Ca să suport să fiu şi ca să nu mă speriu / că sunt, – / trezindu-mă leu, memoria leilor mi s-a dat. // – Nu cunosc un animal mai blînd decît leul, / îmi spuse leul, / noi nu mîncăm decît atuncea cînd / ne este foame.//, *Metamorfozele*, 1978/1985 II.

În *Pierderea cunoştinţei prin cunoaştere*, 1970/1985 II, leii formează un scut în jurul poetului în primejdie: „Am făcut un semn cu inima leilor transparenţi care mă înconjurau" „şi de jur împrejurul meu s-au aşezat astfel / cum trebuie că erau aşezate pe scutul lui Achile / anotimpurile"; „Leii străvezii ai mei / s-au lipit între ei. / Leii străvezii ai mei brusc s-au foarte lipit între ei. / Ei au devenit un scut. / Mie mi s-a făcut somn şi m-am culcat pe scut".

Până la apariţia volumului *Noduri şi semne*, 1982, unde animalul preferat al poetului este L u p u l, leul rămâne animalul puternic şi, în acelaşi timp, blând, cel mai apropiat sufletului său, ca în splendida poezie *Deşert*, 1979/1985 II.

Scanned with OKEN Scanner

DEŞERT

Stăteam cu laba obosită
pe rana unui iepure,
îmi mirosea a înserare a vieţii.
Ca într-o oglindă în soare mă uitam
şi coama lungă mă şedea peste nisipuri.
De foame alergarea mea îmi este,
acuma doar a sînge-mi flutură pe steaguri.
Ţin laba mea de leu
pe-un iepure rănit.

De tine eu mă rog
ca să visezi şi pentru mine.

L u p u l, cu anumite conotaţii simbolice, apare încă din volumul *Un pămînt numit România*, 1969, în poezia *Mutarea în lup*, 1985 I.

MUTAREA ÎN LUP

Mă mut în lup
sfîntă maică Putna
tu biserică de piatră
care ai crescut din mîinile două
ale lui Ştefan cel Mare
care stătea în genunchi
şi cu ochii la cer.
⋮

Noduri şi semne. Requiem la moartea tatălui meu, 1982/1985 II, începe prin a evoca l e u l prin moto: „A murit Enkidu, prietenul meu care vînase cu mine lei (Din poemul Ghilgameş)" şi prin inspiratele versuri din *Semn 1*, 1982/1985 II: „Plutea o floare de tei / în lăuntrul unei gîndiri abstracte / deşertul se umpluse de lei / şi de plante/".

Scanned with OKEN Scanner

În restul volumului, peisajul fiind alb, glacial, înzăpezit, alături de alte animale mai blânde – vulpea argintie, iezi şi iepuri – animalul puternic care stăpâneşte întinderile „de alb" este l u p u l. Iată prima parte a poeziei *Nod 1*, 1982/1985 II.

NOD 1

Gemea şi urla şi mîrîia
cu gît de lebădă întins,
gemea şi urla şi mîrîia
lupul întins pe prima ninsoare.
De ce gemi, de ce urli, de ce mîrîi,
de ce striveşti sub tine florile albe de zăpadă
tu, care ai gît de lebădă, lupule,
care stai întins pe prima ninsoare
şi urli şi gemi şi mîrîi?
⋮

Semn 2, 1982/1985 II, reia tema în alt mod: „Ea îşi pusese talpa ei gingaşă de copil / pe ceafa mea, care stam trîntit şi prefăcut în lup. / [...] / ea îşi pusese talpa de copil pe ceafa mea / cînd mă dam dus, dormind şi lup//". Am reprodus, de fapt, începutul şi sfârşitul poeziei. Să mai reproducem câteva fragmente: „M-am dat de mîncare lupilor, / dar lupii erau friguroşi şi bolînzi. / Mîncaţi-mă! am strigat la ei, am strigat. / Noi nu, mi-au răspuns, / noi nu mîncăm om îmgheţat!//", *Nod 26*, 1982/1985 II; „Să mă dezobişnuiesc să mai fiu om / mi-a fost dat destul de uşor. / Să mă dezobişnuiesc să trăiesc / mi-a trebuit doar o moarte cu omor. // De lupi mă dezobişnuiesc cel mai greu, / sunt singuri şi pe zăpadă. / Desigur, va trebui să mă dezobişnuiesc de siguranţă. / Desigur va trebui să mă dezobişnuiesc de zăpadă./", *Tonul*, 1982/1985 II.

La sfârşit, să reproducem primele versuri din poezia în care „lupul" este învăluit de poet cu cea mai mare tandreţe: „Cade lupul singuratic / pe laba-ngheţînd apatic / şi adoarme şi visează / îngeri pe zăpada treză./", *Despre lupul singuratic*, 1970/1985 II.

Scanned with OKEN Scanner

Am încheiat cu acest citat ilustrarea domeniului semantic al ANIMALELOR DE PRADĂ. După cum se poate observa, poetul, prin textele pe care le creează, produce o mutaţie semantică majoră, astfel încât ele devin un simbol al p u t e r i i b e n e f i c e, c r e a t o a r e.

În *Amfion, constructorul*, animalele mari, impresionante, ţâşnind din umerii, din pieptul sau din coasta poetului, cu o forţă supranaturală, se transformă în viaducte, poduri, terasamente, diguri, ziduri, creneluri. Puterea lor izvorăşte dintr-o mare vocaţie constructivă. Dintre toate animalele puternice, l e u l pare a fi preferatul poetului, fie că se identifică cu el, ca în *Deşert*, fie că îi este protector ca în *Pierderea cunoştinţei prin cunoaştere*. În această ultimă poezie, poetul imaginează nevoia de protecţie la reîntâlnirea cu familia, adunată *in corpore*, pentru a-l întâmpina pe cel ce se întorcea cu o anumită aură de glorie. Poetul se teme însă cel mai mult de întâlnirea cu un *alter ego*, poate, adolescentul de odinioară.

Leii au făcut scut în jurul poetului, atunci când acest *alter ego* a vrut să-i arate ce a văzut prin „hublou" (poate, străfundurile abisale ale propriei conştiinţe).

L e u l pare un zeu tutelar, care, fie că sălăşluieşte în poet, fie că este în afara lui, îl protejează, transferându-i uriaşa lui forţă.

Cu totul altfel apare celălalt animal de pradă apropiat poetului: l u p u l. Asociat cu tot ceea ce este imaculat, cu albul zăpezii şi fragilitatea gheţii, el are ca trăsături semantice definitorii: b l î n d e ţ e a, g i n g ă ş i a, n e a j u t o r a r e a, s i n g u r ă t a t e a, v i s a r e a, exact calităţile poetului, iar atunci când poetul vrea să se identifice cu ţara şi cu tristeţile ei, nu o face în versuri patriotarde, ci apelează la simbolul metamorfozei în l u p, care, zidit în turla mânăstirii Putna „creşcută din mîinile două / ale lui Ştefan cel Mare", „urlă" durerea „Pentru ca să se ştie că nu au murit / bărbaţii în această ţară / şi nici ce e vechi, ce e mit/".

3. Un alt domeniu semantic, explorat extrem de mult de Nichita Stănescu, este cel al propriului trup, cu părţile şi cu structura sa cea mai profundă. Iată câteva paradigme, fără a fi exhaustive.

CAPUL: *faţa, tîmpla, obrajii, fălcile, gura, dinţii, cerul gurii, limba, nările, urechea, timpanul, ochiul, irisul, genele, pleoapele, sprîncenele, orbita* etc.

TRUPUL: *gîtul, oasele, sternul, coasta, umărul, omoplatul, braţul, cotul, mîna, palma, degetele, unghiile, pîntecul, piciorul, şoldul, rotula, glezna* etc.

ORGANELE INTERNE ŞI STRUCTURA ŢESUTURILOR: *carnea, muşchii, inima, auricolele, ventricolele, venele, arterele, nervii, celulele, sîngele, globulele albe, globulele roşii, limfa, măduva* etc.

Dacă la alţi poeţi, sufletul şi spiritul lor stau la temelia lumilor poetice create, la Nichita Stănescu şi trupul său, până la structura anatomică şi fiziologică cea mai profundă, participă, într-o ardere totală, la procesul de creaţie (*v.* analiza poeziei *A patra elegie* din LPRN). Am văzut mai sus cum animalele puternice ţâşnesc din umărul, pieptul sau coasta poetului, realizându-şi astfel vocaţia constructivă. Deci lumea poetică, pe care o creează Nichita Stănescu, se constituie şi din propriul trup, cu oasele sale, cu arterele, venele, sângele, limfa, globulele albe şi roşii, cu toată această structură fiziologică, ce îi este proprie. Este o nouă modalitate de a simboliza s a c r i f i c i u l s u p r e m al poetului, până la nivelul celulelor şi al moleculelor, pentru atingerea i d e a l u l u i a r t i s t i c.

4. La poeta Ileana Mălăncioiu apare un domeniu semantic global bine conturat la nivelul volumului *Către Ieronim*, 1970. IERONIM este deja un simbol al culturii europene, fiind primul traducător al Bibliei în limba latină (*Vechiul Testament*, tradus din ebraică, şi *Noul Testament*, din greacă) şi un iscoditor în diverse domenii ale cunoaşterii, motiv pentru care este reprezentat, convenţional, de toţi marii pictori, studiind un craniu. În spaţiul cultural românesc, numele I e r o n i m este încărcat de multe semnificaţii simbolice, deduse din *Cezara* lui Mihai Eminescu.

În volumul Ilenei Mălăncioiu, IERONIM devine un simbol, creat de poetă prin textele volumului, fără a putea spune că nu transpar şi conotaţiile deja prezentate. Iată cum îl interpretează Marin Bucur în *Literatura română contemporană*: „Ieronim este visat ca mirele creştin în visurile martirelor şi sfintelor. El este iubitul, nu îndrăgostitul. El este aşteptat, ca o regăsire în absolut, nu ca o coborîre de Luceafăr. Ieronim este perechea cu care se îndumnezeieşte. El este inexprimabilul, puritatea, partea sa de destin, e umbră şi vis [...]" (M. Bucur, 1980: 599).

Scanned with OKEN Scanner

IERODASA, din volumul *Inima reginei*, 1971, este pandantul feminin al lui Ieronim. Numele I e r o d a s a devine, la rândul lui, un simbol. Regina moartă, mama lui Nathanael, se interpune între poeta ce se confesează şi Ieronim. Regina moartă este o obsesie pentru poetă şi o vede ca o ipostază în care ea însăşi va fi în curând. Deci simbolul IERONIM se întregeşte prin cele două ipostaze feminine – REGINA (Ierodasa) şi TÎNĂRA FATĂ: „Iubisem întâi o regină şopteşti / Pe urmă o tînără fată", *Eden*, 1971/1980.

Domeniul semantic IERONIM are câteva elemente constitutive semnificative. Unul este o c h i u l d e s t i c l ă: „Ai un ochi de sticlă, Ieronim / E puţin mai albastru decît celălalt / Şi puţin mai rotund şi puţin mai adînc / Şi are valuri în el ca icoanele vechi. // În centrul lui stă golul asemenea pupilei / Şi pare-n urma plînsului şi este / Atît de rece că încep să tremur/", *Doarme Ieronim*, 1970/1980; „Prin ochiul tău de sticlă albastră / Lumina descompusă o văd/", *Către Ieronim*, 1970/1980; „În ceafă are ochiul pus din greşeală acolo", *Cîntec*, 1971/1980.

O altă trăsătură constitutivă se referă la o a s e l e f r î n t e: „oasele frînte" – trei ocurenţe –, *Noapte aproape albă*, 1970/1980; „oasele tale zdrobite", „oasele roase", *Către Ieronim*, 1970/1980; „oasele tale zdrobite", *Sînge de urs*, 1970/1980; „i s-au frînt oasele", *Ierodasa*, 1971/1980; „Tu singură care-ai ştiut / Că el are oasele frînte/", *Fericită să fii*, 1971/1980. O a s e l e sunt d e a r g i n t: „Pînă la osul frunţii care sta aplecat / şi strălucea în partea de argint", *Noapte aproape albă*, 1970/1980; „Tîmpla ta de argint strîmbă este / Asemenea icoanelor vechi, Ieronim", *Către Ieronim*, 1970/1980; „Ieronim, iartă-mă, nu pot să te mint / Cînd te-am atins, am simţit foarte rece / Umărul tău de argint", *De frică*, 1971/1980; „Ca un clopot de argint oasele tale / La miezul nopţii bat", *Nu ştiusem că te pot adormi*, 1971/1980; Şi fiul lor, „nenăscutul" are „trei coaste de argint", *Fiul nostru*, 1971/1980.

Mai trebuie semnalată legătura care se face între textele ciclului, prin reluarea semnificaţiei din ultimele versuri ale poeziei precedente în poezia următoare: „Linişte, vă rog linişte, doarme Ieronim" este sfârşitul poeziei *Doarme Ieronim*, 1970/1980, şi „Era o noapte albă (doamne ce noapte era!) / Stam în faţa lui Ieronim şi trupul lui era luminat / Pînă la oase" este începutul poeziei următoare, *Noapte aproape albă*, 1970/1980. Ultima poezie se termină cu versurile „Şi trupul lui era astfel luminat / Că prin el

Scanned with OKEN Scanner

se vedeau toate oasele frînte/", iar poezia următoare, *Către Ieronim*, 1970/1980, începe astfel: „Tare sînt eu legată de tine, Ieronim, / Fricã îmi este de tot ce-o să fie de-acum / Oasele tale zdrobite îmi sînt / Adăugate" ş.a.m.d.

Din interferenţa domeniilor semantice prezentate, se constituie simbolul IERONIM în cele două volume ale poetei Ileana Mălăncioiu. Acel „dincolo", în care poeta îşi proiectează în permanenţă visările, lumea posibilă construită ca reală în i m a g i n a r şi trăită cu toată intensitatea, pune în abis viaţa efemeră, biologică, ce este doar sugerată, fără să capete contur.

5. Fireşte că şi în opera altor poeţi din perioada '60-'80 există domenii semantice globale, care produc simboluri de mare profunzime.

Poetul Mircea Ciobanu, a cărui operă nu şi-a găsit încă analiştii şi comentatorii pe măsură, creează un domeniu semantic global, la nivelul operei sale poetice, pe care, într-un interviu dat Televiziunii Române în 1994, l-a numit s t a r e a e x i s t e n ţ i a l ă, d e a g o n i e ş i n e - p u t i n ţ ă, a omului, simbolizată prin FORMELE PRIMARE CELE MAI DIZGRAŢIOASE ALE MATERIEI („argilă dospită", „mîluri", „nisipuri putrede", „lut", „gresii moi", „putregaiuri", „falie", „maluri surpate", „ruine" etc.). Se referea la o perioadă a existenţei sale, traversată de poet, în întregime, cu zbucium şi suferinţă.

Domeniile semantice ale b a n a l u l u i şi c o t i d i a n u l u i, bine reprezentate la Virgil Mazilescu, Constantin Abăluţă şi alţii, converg, de asemenea, spre SIMBOLURI EXISTENŢIALISTE.

LA BAAAD este un simbol al lui Cezar Ivănescu şi se creează prin domeniul semantic ce acoperă volumul cu acelaşi nume. Este un spaţiu-vis al primelor trăiri ale adolescenţei şi tinereţii.

În opera lui Ioan Alexandru poate fi detectat un domeniu semantic, bine circumscris, cu elemente din sfintele scripturi şi cu sensuri ce tind spre TRANSCENDENT.

Lista poate continua, deoarece opera multor poeţi din această perioadă e transgresată de câteva simboluri esenţiale, ce se nasc din gândirea şi visarea lor imaginară.

Scanned with OKEN Scanner

2. Teme

Termenul de t e m ă a fost introdus de formaliştii ruşi[11] şi reluat de Şcoala lingvistică de la Praga[12]. El a fost corelat cu cel de r e m ă, iar cuplul temă/remă a fost tradus în engleză prin „*topic/comment*".

În 1969 Östen Dahl a publicat o monografie cu acest subiect: *Topic and Comment*. O dată cu dezvoltarea cercetărilor privind teoria textului, termenii temă/remă au fost reactualizaţi. Astfel, Teun van Dijk, autorul primei lucrări de mari proporţii privind gramatica textului, *Some Aspects of Text Grammars*, 1972, dedică un spaţiu larg acestor concepte, făcându-le istoricul şi explicându-le conţinutul. Alte lucrări mai recente dedicate acestei chestiuni sunt citate de Maria Manoliu-Manea în *Gramatică, pragmasemantică şi discurs*, 1993[13], acolo unde autoarea însăşi foloseşte aceste concepte[14]. Trebuie să menţionăm şi faptul că t e m a şi r e m a (prima numită şi f o c u s) capătă o importanţă tot mai mare în gramaticile de tip funcţional-cognitiv, care nu se opresc la frază, ci iau în considerare şi t e x t u l[15].

În diferite teorii, tema este semnificatul global al textului, informaţia principală, dezvoltată ulterior rematic, sau centrul atenţiei locutorului.

În general, se consideră că tema oferă nucleul informaţional şi se dezvoltă, prin remă, diferit, în diverse tipuri de texte, conform intenţionalităţii autorului. În literatură există modalităţi variate, deja studiate şi inventariate, de dezvoltare a temei în funcţie de genul literar. Dar oricare ar fi tipul de text, există o continuă legătură între ceea ce s-a enunţat anterior şi ceea ce se enunţă ulterior, care, din punct de vedere logic, se exprimă prin coreferenţialitate. Din perspectivă gramaticală, tema este reluată rematic prin pronume, sinonime, parafraze, concordanţa timpurilor verbelor, adverbe etc. Relaţiile semantice constau în relaţiile dintre elementele lexicale (echivalenţă, incluziune, intersecţie). La nivelul relaţiilor dintre propoziţii trebuie luate în considerare p r e s u p o z i ţ i a şi c o n s e c u ţ i a. Legăturile dintre temă şi dezvoltările rematice sunt realizate prin conectori textuali.

Scanned with OKEN Scanner

Modelul temă/remă a început să fie folosit şi în lucrările româneşti privind textul literar/poetic. Carmen Vlad în cartea *Sensul, dimensiune esenţială a textului*, 1994, pune în evidenţă realizarea coreferenţialităţii prin raportarea referenţilor poetici (*remele* – n.n.) la o r e f e r i n ţ ă (*temă* – n.n.) ce formează s e n s u l – esenţa textului. În plus, de mare relevanţă poetică este analiza pronumelor (*ipostaze rematice* – n.n.) atât în naraţiune, cât şi în poezie.

Structurarea textelor conform dubletului temă/remă formează chiar principiul ordonator al tezei de doctorat *Raporturile text-metaforă în limbajul literar artistic* de Alexandra Gherasim, Bucureşti, 1996 (coord. şt. acad. Ion Coteanu). Metaforele din texte, cu exemplificări din poeţii basarabeni contemporani, sunt privite chiar ca dezvoltări rematice ale unor teme proprii. Pe lângă bibliografia occidentală, lucrările teoretice aparţinând şcolii ruse de teoria textului, mai puţin cunoscute nouă, aduc nuanţări interesante.[16]

Dubletul temă/remă este folosit tot mai des atât în cercetările teoretice, cât şi în analizele de texte.[17]

1. În afara domeniilor semantice globale, ce se formează la nivelul unui volum sau al operei unui poet, în perioada '60-'80 există teme ce dezvoltă domenii semantice globale caracteristice majorităţii poeţilor din această perioadă. O astfel de temă, specifică perioadei '60-'80, este meditaţia asupra cunoaşterii prin poezie şi asupra cunoaşterii ştiinţifice. „Artele poetice" au existat în toate timpurile, referindu-se fie la modalităţile de construcţie artistică, fie la soarta poetului în societate. Interesant este faptul că autorii dintre '60 şi '80 se referă la poezie ca la un mod de cunoaştere sofisticat şi ambiguu în opoziţie cu tipul de cunoaştere ştiinţifică, ale cărei progrese în ultima jumătate de secol au fost uluitoare, atrăgând după sine şi o tehnologie care a întrecut visurile cele mai îndrăzneţe ale omului. Un complex al poeţilor, care nu mai pot să inoveze pe măsura ştiinţei şi tehnologiei este vizibil şi, tocmai din acest motiv, ei insistă asupra modalităţii specifice de cunoaştere prin poezie, încercând să arate că mai există mistere ale lumii, unde ştiinţa nu poate pătrunde, dar pe care poetul, cu intuiţia şi harul său, le poate capta prin mijloacele specifice limbajului.

Scanned with OKEN Scanner

În acest sens, poezia devine cu predilecţie d i s c u r s a s u p r a c u n o a ş t e r i i p r i n p o e z i e şi d i s c u r s a s u p r a c u n o a ş t e r i i ş t i i n ţ i f i c e.

„Atitudinea" faţă de cele două modalităţi de cunoaştere a lumii este evidentă, chiar dacă vom da doar câteva citate. Primul tip de cunoaştere a lumii (prin artă) îl vom ilustra prin *Arta poetică* şi *Ars poetica* de N. Stănescu, 1985 II (din periodicele ultimilor ani).

ARTA POETICĂ

Dacă s-ar descuraja poetul
ar cădea frunzele din copaci, –
şi ramurile lor ar rămîne
ca nişte spînzurători.
Dacă s-ar descuraja poetul,
femeile gravide
n-ar mai naşte,
n-ar mai naşte niciodată.
Dar, din graţie şi din grijă, poetul,
din graţie şi din grijă,
moare întotdeauna, întotdeauna
înainte de a se descuraja.

ARS POETICA

Acum, în fine, cînd mai sunt spre nu mai sunt,
abia acum am dreptul să vă mint
şi să vă spun despre cuvînt că e cuvînt
şi ce presimt chiar simt.
Abia acum o să mă credeţi
cînd sunt înspre nu sunt
că viaţa mea a fost mormînt
iar moartea mea o tinereţe.
Abia acum o să mă credeţi
în fine cînd am reuşit să mint.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea platoniciană a artei „ca minciună" nu este etalată în această ultimă poezie întâmplător. Numai printr-o imaginație și fantezie, care neagă simțul comun al cunoașterii empirice, poetul ajunge la esență și la adevăr.

Să citățm o poezie din Șt.A. Doinaș, 1974/1978.

POEMUL CA SOMAȚIE A LECTURII

El nu e această lumină, nu poate.
El nu e un lucru în sine, ci toate.
El are-opintiri și reacții netoate.

Citiți-l încet. El e însuși începutul.
Primiți-l discret. El e însuși discretul.
El n-are a face nimic cu poetul.

Priviți-l de sus: e o simplă figură.
Rostiți-l mereu: e o lipsă în gură.
El n-are o altă ființă mai dură.

El nu e prezent. Însă poate să fie.
El nu-i de cules, ca o tulbure vie
de litere coapte. Siliți-l să fie.

Pentru a ilustra cel de-al doilea tip de cunoaștere, vom reproduce două fragmente, unul din *Contemplarea lumii din afara ei*, 1978, și altul din *Matematica poetică*, 1972, ambele de N. Stănescu.

CONTEMPLAREA LUMII DIN AFARA EI

⋮

Aici se încheie
scurtul raport electronic
obținut cu ajutorul computerelor
în care s-au introdus toate fișele

cu informaţii necesare.
Văzută din afară,
lumea şi locuitorii de pe punctul albastru
pot fi caracterizaţi prin aceea că sunt
şi pot stîrni ciudatul sentiment
că au tendinţa de a fi.
⋮

MATEMATICA POETICĂ

⋮
2 tare nu e totuna cu 2 moale,
2 lung nu e totuna cu 2 scurt
şi aceasta pentru că de fapt
e tot una

deci 2 este egal cu una
(una este nevasta lui 1)
1 la vocativ
nu e acelaşi 1
la imperativ!
⋮

„Atitudinea" transpare în cele două moduri diferite de expresie: g r a v ă (în discursul asupra cunoaşterii artistice) şi u ş o r p a r o d i c ă (în discursul asupra cunoaşterii ştiinţifice).

2. În discursul asupra poeziei se proiectează adesea o perspectivă l i n g v i s t i c ă; se vorbeşte despre foneme, sunete, vocale, consoane, litere, cuvinte, verbe, substantive, fraze, structuri, semantică etc. Deci poezia se oferă ca o cunoaştere lingvistică a propriei ei alcătuiri sau chiar ca o filosofie a limbajului.

În continuare vom reproduce sintagme sau versuri din mai mulţi poeţi, pentru a ilustra puterea de acoperire a acestui domeniu semantic

Scanned with OKEN Scanner

(specificând că pentru Nichita Stănescu există un paragraf special privind *limbajul ca obiect al poeziei*).

I. ALEXANDRU: „Graiul e templul în care mi s-a dat / Să fiu ca mare Preot sfintelor cuvinte/", *marele preot*, 1981; „Marele Preot cuvintelor altar / Veniți cu toate după mine / Ciunge și mute, oarbelor veniți / Uscate pe picioare și puține./", *imn*, 1981; „De bună seamă / că asta-i veșnicia pe pământ / Când osemintele au devenit mireasmă / Și când mireasma s-a făcut cuvînt./", *teiul*, 1981; „Când ating cuvîntul de bucate / Se preface-n foc mistuitor/", *biografie*, 1981.

H. BĂDESCU: „dar cum ai lua măsuri cu oasele tale / cuvîntului?/", ***, 1982; „la ospățul de vorbe / se reazămă împărăția/", *Plîngerile lui Solomon*, XXXII, 1982; „Nu se mai aud / căzînd din cer cuvintele sticloase/", *Viața de fiecare zi a domnului Quijote VI*, 1982; „Și vorbe, vorbe, vorbe, / atîtea vorbe pururea de spus! / Ah, ursele se încovoaie oarbe / să lumineze cerurile sus!/", *Idem*, VIII, 1982; „nu fă din vorbă mucedă cătușă", *Idem*, XXVIII, 1982; „și doar cuvîntul ne rămîne fiu / celui pierdut să-i dea conturul viu", *Idem*, XXXIII, 1982; „să-ncetinim cumplita vînătoare / prin încîlcitul vorbei rumeguș!/", *Idem*, XXXVII, 1982.

C. BUZEA: „neagra risipă de vrobe", *Poem*, 1970; „limba vegheată", *O rană mai mare*, 1970; „rănitele noastre cuvinte / frumoase și reci", *La capătul lumii*, 1970; „umbra sfioaselor ei fraze", *Dedicație*, 1976; „vama gri a vorbei pieritoare", *Schimbarea la față*, 1976; „vorbe de otravă", *Calul de praf*, 1976; „Cuvinte, cuvinte și-o pasăre lină în minte", *Nervi*, 1975/1977; „Mi-e teamă de cuvinte, de frigul lor sărat", *Argint de lacăt*, 1976/1977; „accentul picăturii", *Topit în spatele oglinzii*, 1979; „cuvînt din sfîntul părinților grai", *Cursă*, 1979.

Șt.A. DOINAȘ: „Pentru că graiul, ca flacăra, mistuie; dar / inocent, doar în gurile lor delirează. / Și astfel răscumpără ei, profețind, / lăcomia

vorbirii; // astfel cuvîntul din pustă, mereu ocupat să transporte pe un drum pietruit cu vocale / povara istoriei, face popas / la izvoarele nopţii/", *Mănăstire de sunet*, 1977/1978; „Strălucitoare, / ca orice astru, poate fi prezenţa / vocalelor, iar ceea ce roteşti în jurul lor e rod al disperării/", *Artă poetică*, 1969/1978; „un rai rostit, o peşteră / de vis în care rîul spumegat îşi schimbă / materia în goană spre abis / cu ritmul unor sunete pe limbă.//", *Poezia ca ispită a limbii*, 1969/1978; „Adevărul / stă-n pulberea vocalelor", *Piscul sau descrierea poeziei*, 1971/1978; „Să întemeiem / în alb / Împărăţia Cuvintelor", *Conjuratio poetica*, 1972/1978; „păşunea unui hiat", *Termen*, 1971/1978; „tîlcurile complotînd într-un dactil", *Moartea în zmeuriş*, 1975/1978.

M. CIOBANU: „lucrurile [...] vin şi cad ucise-ntre cuvinte", *Trimisule*, 1968/1985; „Erau odată vorbe [...] şi plecam / cu ele-n jurul capului", *Plural*, 1968/1985; „Cuvîntul stă-n văzduhuri, nerăsfrînt", *Din locul mării*, 1968/1985; „una (vocală) îmbătrîneşte-n drum pînă la mine", *Către Uran*, 1971/1985; „Din marginea atinsă, cer dreptate / cuvîntului", *La capăt*, 1971/1985; „răspunsul verbului ce-l strig", *Cîmp alb*, 1971/1985; „Mîna maimarelui taie cu torţa cuvinte", *Laudă*, 1974/1985; „cu arcanul s-au prins în robia / neîndurătoarelor, mie viclene cuvinte.", *Ţinutul pierdut*, 1974/1985; „Limba / caută beată silabe în beznele gurii", *Paznicul mare*, 1982/1985.

M. DINESCU: „Şi dacă mor poeţi pe harpă / împinşi de vidul din cuvînt/", *Metamorfoză*, XX, 1971/1980; „cuvintele obosind ne-au născut / din nou", *Ultimul reazem al stelei*, 1971/1980; „Orb în cuvînt mai clatin cometele cu coadă", *Hidalgo*, 1971/1980; „vorbele cojesc realitatea", *Iubito cu părul auriu*, 1976-1979/1980.

M. IVĂNESCU: „am scris cu litere de întuneric", *Winter Tale*, 1970; „un vers / capătă adîncimi nenumărate de încete silabe", *păianjeni – şi muşte – şi spaimă*, 1983; „jocul mocnit al cuvintelor", *a p întîlnind un cîine*, 1983; „aici, o virgulă între subiectul propoziţiei / acesteia,

întortocheate, şi uneori / inutil expozitive, căci înţelesul fiinţei / îl cuprinzi de la primele vorbe uneori, / între subiect, deci, şi predicat / – ca în filosofia scoţienilor – virgula fiind însă / în viaţa, pe gîndirea aceasta cu plînsă / faţă caută să o nege, adevărul este însă că un semn, / o virgulă, poate să facă să se poticnească / versul acesta într-o noapte cu însemn / al veşniciei –", *amintire complicată despre o seară simplă*, 1983.

D. LAURENŢIU: „denunţă o paradigmă de aur", *Valurile negre*, 1975; „coboară-ţi şi tu / palma pe fruntea mea albă / cu graţia orgolioasă a acestei pene de corb / cu care scriu pe acest papyrus/", *Cuvîntul acesta*, 1978; „ei bine eu care trăiesc în balconul albastru / în sfera neagră a unui cuvînt/", *În sfera de oţel*, 1978.

V. MAZILESCU: „în stînga am cuvintele în dreapta puterea", *coline verzi*, 1979; „vorbe care ştiu să păşească", *întoarcerea lui immanuel*, 1979; „poetul: pentru că trebuie să găsească un nume supunerii sale – iată îl găseşte", *3. despre felul cum voi trăi*, 1979; „cu jumătate din cenuşa / acelei industrii dintre cuvinte", *cronică*, 1979; „sferturile şi jumătăţile de cuvinte întorcîndu-se acasă", *balada lunii într-o noapte veche*, 1979.

G. MELINESCU: „lăsaţi-mă ca şuierul praştiei nelegată / de semnele a şi e, i, şi o şi u/", *Doctorul Faust*, 1968/1993; „Încet şi fără tulburare / rosteşte-ţi numele / să-l pot spune şi eu / în labiale moi şi în vocale / ceva real, de neschimbat şi greu./", *În timpul crizei de uitare*, 1972/1993; „minerala ei dantură ritmic arunca / în voi consoane/", *În afara sacrului*, 1972/1993; „Faţă de o, faţă de e, faţă de u / ovalul feţei galben scade/", *Trezirea la mormintele din Mogoşoaia*, 1972/1993; „Şi energia care mişcă verbele lent / pe funia lumînării neîntreruptă/", *Romb cu noroc*, 1972/1993.

L. NEGOIŢĂ: „întemeierea întîmplării, logosul / invazia divină", *Autoportret*, 1987; „dintre rimele închise / la toţi nasturii / evadezi/", *Vitrega soră*, 1987; „mergînd după raza peniţei / prin nervii electrici /

Scanned with OKEN Scanner

cauţi tiparul generic/", *Spre înălţare*, 1987; „Rînduielile serii, / şirul de suflete / scapă din hainele strîmte / ale unui rondel, / ale unui sonet/", *Săracă la trup*, 1987; „şi tu-mi vei trimite / lumină-n cuvînt/", *Torcătorule*, 1986; „Voi ierna într-un tom de nisip / (formatul ştiut, in folio) / fiul iubirii lui / mă voi crede / ocrotit de vechi dialecte / idiomuri, / graiuri pierdute/", *Într-un tom de nisip*, 1987.

D. TURCEA: „cuvintele sînt văi sînt cercuri sînt zaruri", *Linia dreaptă*, 1970; „visul lui este trupul acestui Ev / şi din risipite vocale / Exilul/", *Linia dreaptă*, 1970.

Din toate exemplele citate se observă folosirea unei terminologii lingvistice în meditaţia autorilor asupra caracteristicilor limbajului folosit în poezie. Ca şi în discursul asupra cunoaşterii ştiinţifice, şi în discursul asupra limbajului poetic, intenţia este, firește, f i g u r a t i v ă, sugerând astfel calităţile ascunse ale vocalelor, cuvintelor, verbului, virgulei etc. Să extragem din exemplele de mai sus aceste „calităţi" figurative obţinute prin determinări, echivalări (comparaţii şi metafore), metonimii etc. Aici le vom enumera pur şi simplu, tipul de figură putând fi indus din citate.

LOGOSUL: *invazia divină.*
GRAIUL: *templu, flacăra care mistuie.*
DIALECTE, IDIOMURI, GRAIURI: *ocrotitoare.*
PARADIGMA: *de aur.*
CUVÂNTUL: *mireasmă, pajişte albastră, purtător de dreptate, pasăre lină, foc mistuitor, filfiirea unui duh, lumină, duh, putere, clătinător de comete.*
CUVINTELE: *sfinte, tăiate cu torţa, neîndurătoare, viclene, lucruri ucise, văi, cercuri, zaruri, obosite, sticloase, joc mocnit.*
VORBA: *mucedă cătuşă, rumeguş încîlcit, luminătoare a cerurilor.*
VORBELE: *ospăţ, înţelesul fiinţei, aureolare a capului, miez al realităţii.*
PREDICATUL: *cuantificat.*
VERBUL: *strigat, mişcare lentă.*
SILABELE: *bezne ale gurii, încete.*

Scanned with OKEN Scanner

LITERELE: *de întuneric.*
VOCALELE: *popas la izvoarele nopții, povara istoriei strălucitoare, rod al disperării, pulbere, risipite.*
E, I, O, U: *șuierul prăștiei.*
CONSOANELE: *aruncate ritmic.*
LABIALELE: *moi.*
VIRGULA: *lipsa ei poticnind versul.*

Chiar și aspectele prozodice și formele fixe de poezie devin „referenți poetici" ai sintagmelor textului.

VERSUL: *adîncimi nemăsurate, însemn al veșniciei.*
RIMELE: *închise.*
RITMUL: *sunete pe limbă.*
DACTILUL: *tîlcuri complotînd.*
HIATUL: *o pășune.*
RONDELUL, SONETUL: *haine strîmte.*

Iată cum „artele poetice" ale anilor '60-'80 se prezintă ca o preocupare a poeților pentru aspectele pur lingvistice ale limbajului, devenind parte componentă a metaforizărilor și a figurativului, în general. Aceasta este o trăsătură pregnantă a poeziei din perioada de care ne ocupăm.

3. Simularea cunoașterii științifice în poezia anilor '60-'80 se face în primul rând prin adoptarea unui tip de discurs științific. Nenumărate poezii au formă de teoremă, lemă, demonstrație, dialog euristic etc. Așa se explică, credem, și preferința deosebită pentru paradox în poezia neomodernă. Toate aceste procedee vizează, de cele mai multe ori, absurdul.

Mimarea cunoașterii științifice se face și prin folosirea unor concepte ale fizicii moderne, care capătă, însă, conotații poetice. Atunci când Nichita Stănescu spune în *Axios! Axios!*, 1968:

> Deplasare spre roșu, mereu aceeași deplasare spre roșu
> o, linii spectrale ale vieții mele,
> îndepărtare secretă și perpetuă
> a insului de sine însuși.

Scanned with OKEN Scanner

poetul nu face decât să folosească conţinutul ştiinţific al conceptului „deplasare spre roşu a liniilor spectrale" pentru analogia ce stă la baza metaforei pe care o dezvoltă în poem.

Referindu-se la Nichita Stănescu, Roxana Sorescu remarca cu subtilă ironie că „sentimentul misterului, al absolutului, al infinitului, incertitudinea fecundă şi negarea creatoare trebuie să le căutăm în acceleratoarele de particule şi în trăirea patetică a efectului Doppler", *Literatura română contemporană*, 1980: 562.

Iată alte câteva exemple din opera lui Nichita Stănescu care ilustrează ideea de mai sus: „E un spectacol de neuitat acela / de-a şti, / de a descoperi / harta universului în expansiune", *Sînt un om viu*, 1964/1985 I; „Voi plonja într-o astfel de apă mărită, / izbindu-mă de brownienele privelişti./", *Elegia a opta, hiperboreeana*, 1966/1985 I; „Raţiunea a mutat pămîntul / din mijlocul existenţei / şi l-a făcut să se rotească / în jurul soarelui", *Despre firile contemplative* [...], 1968/1985 I; „Însuşi Cosmosul nu există decît / înlăuntrul său/", *Aleph la puterea Aleph*, 1968/1985 I; „Deodată mi se arată Georg Cantor / care-mi zise: [...] am dat numerelor cea mai înaltă luciditate", *Aleph la puterea Aleph*, 1968/1985 I; „Totul e bazat pe economie; / pămîntul este o sferă, / stelele, sublime, sînt sfere./", *Certarea lui Euclid*, 1968/1985 I; „duhul electronului mă luminează", *Uneori*, 1970/1985 II.

Vom mai reproduce un număr de sintagme, aparţinând şi altor poeţi, pentru a ilustra aria de acoperire a domeniului semantic.

C. ABĂLUŢĂ: „pereţii electrizaţi de singurătate", *Unicat*, 1969.

C. BALTAG: „Atomii vremii se-ndrăgostiră", *Fiul văzduhului*, 1966/1981.

H. BĂDESCU: „Într-o lume de vorbe / oasele lui / un colţ de uraniu / iradiind tăcerea!/", *Arheologie*, 1982; „În aventura mea către uimire / mă nasc copil dintr-un robot adult./", *Viaţa de fiecare zi a domnului Quijote*, I, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

R. CÂRNECI: „spiralic vîrf în căile lactee", *Sonetul CIII*, 1983/1988; „galaxii de cosmică zăpadă", *Ochiul de gînd*, 1986/1988.

M. DINESCU: „Un monstru-ar trebui [...] să fecundeze fragedul robot", *Funia de maici*, 1976-1979/1980; „inventatori ai moralei mai primejdioase / ca bomba cu neutroni", *Cantina*, 1976-1979/1980.

ŞT.A. DOINAŞ: „grase comete-n vîrtejuri",*Cîntec*, 1975/1978.

D. FLĂMÂND: „Planetă albă luminînd în sine / spre miezul ei din care s-a dedus./", *Organist (III)*, 1971.

G. MELINESCU: „Şi setea uriaşă de-a strivi / cu buzele un înger chimic./", *Plăcuta otravă*, 1972/1993; „Şi o lumină din instinct electric / mă sfîşie", *Aceasta este ora de spital*, 1972/1993.

L. NEGOIŢĂ: „roiuri galactice sprijină / cortegii fecunde/", *Poveste*, II, 1986.

M. URSACHI: „Lame / albastre de Toledo în burta bombei H.", *Sympozion nigrum*, 1977/1981; „La umbra bombei H. îmboboceşte bomba N.", „dă flori bomba Psi", *3.IV.1980, ora 13*, 1981.

Dintre toţi poeţii perioadei '60-'80, nimeni nu a folosit mai mult noţiunile ştiinţifice pentru crearea unor lumi poetice imaginare stranii ca tânărul poet Daniel Turcea, rămas tânăr pentru totdeauna prin moartea sa timpurie. S-ar părea că autorul era încă atât de aproape de anii de liceu şi de ştiinţele exacte pe care le-a studiat şi le-a asimilat cum nu se poate mai bine, încât nici o proiecţie imaginară, fie ea şi în orientul îndepărtat, nu putea exista în afara lor. Un volum ilustrativ din acest punct de vedere este *Entropia*, 1970. Chiar titlul volumului sugerează o viziune fizicalistă. De altfel, volumul are ca moto formula entropiei a lui Baltzmann: $H = k \cdot In \cdot W$,

Scanned with OKEN Scanner

poetul nu face decât să folosească conţinutul ştiinţific al conceptului „deplasare spre roşu a liniilor spectrale" pentru analogia ce stă la baza metaforei pe care o dezvoltă în poem.

Referindu-se la Nichita Stănescu, Roxana Sorescu remarca cu subtilă ironie că „sentimentul misterului, al absolutului, al infinitului, incertitudinea fecundă şi negarea creatoare trebuie să le căutăm în acceleratoarele de particule şi în trăirea patetică a efectului Doppler", *Literatura română contemporană*, 1980: 562.

Iată alte câteva exemple din opera lui Nichita Stănescu care ilustrează ideea de mai sus: „E un spectacol de neuitat acela / de-a şti, / de a descoperi / harta universului în expansiune", *Sînt un om viu*, 1964/1985 I; „Voi plonja într-o astfel de apă mărită, / izbindu-mă de brownienele privelişti./", *Elegia a opta, hiperboreeana*, 1966/1985 I; „Raţiunea a mutat pământul / din mijlocul existenţei / şi l-a făcut să se rotească / în jurul soarelui", *Despre firile contemplative* [...], 1968/1985 I; „Însuşi Cosmosul nu există decît / înlăuntrul său/", *Aleph la puterea Aleph*, 1968/1985 I; „Deodată mi se arată Georg Cantor / care-mi zise: [...] am dat numerelor cea mai înaltă luciditate", *Aleph la puterea Aleph*, 1968/1985 I; „Totul e bazat pe economie; / pământul este o sferă, / stelele, sublime, sînt sfere./", *Certarea lui Euclid*, 1968/1985 I; „duhul electronului mă luminează", *Uneori*, 1970/1985 II.

Vom mai reproduce un număr de sintagme, aparţinând şi altor poeţi, pentru a ilustra aria de acoperire a domeniului semantic.

C. ABĂLUŢĂ: „pereţii electrizaţi de singurătate", *Unicat*, 1969.

C. BALTAG: „Atomii vremii se-ndrăgostiră", *Fiul văzduhului*, 1966/1981.

H. BĂDESCU: „Într-o lume de vorbe / oasele lui / un colţ de uraniu / iradiind tăcerea!/", *Arheologie*, 1982; „În aventura mea către uimire / mă nasc copil dintr-un robot adult./", *Viaţa de fiecare zi a domnului Quijote*, I, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

R. CÂRNECI: „spiralic vîrf în căile lactee", *Sonetul CIII*, 1983/1988; „galaxii de cosmică zăpadă", *Ochiul de gînd*, 1986/1988.

M. DINESCU: „Un monstru-ar trebui [...] să fecundeze fragedul robot", *Fumia de maici*, 1976-1979/1980; „inventatori ai moralei mai primejdioase / ca bomba cu neutroni", *Cantina*, 1976-1979/1980.

ŞT.A. DOINAŞ: „grase comete-n vîrtejuri",*Cîntec*, 1975/1978.

D. FLĂMÂND: „Planetă albă luminînd în sine / spre miezul ei din care s-a dedus./", *Organist (III)*, 1971.

G. MELINESCU: „Şi setea uriaşă de-a strivi / cu buzele un înger chimic./", *Plăcuta otravă*, 1972/1993; „Şi o lumină din instinct electric / mă sfîşie", *Aceasta este ora de spital*, 1972/1993.

L. NEGOIŢĂ: „roiuri galactice sprijină / cortegii fecunde/", *Poveste*, II, 1986.

M. URSACHI: „Lame / albastre de Toledo în burta bombei H.", *Sympozion nigrum*, 1977/1981; „La umbra bombei H. îmboboceşte bomba N.", „dă flori bomba Psi", *3.IV.1980, ora 13*, 1981.

Dintre toţi poeţii perioadei '60-'80, nimeni nu a folosit mai mult noţiunile ştiinţifice pentru crearea unor lumi poetice imaginare stranii ca tânărul poet Daniel Turcea, rămas tânăr pentru totdeauna prin moartea sa timpurie. S-ar părea că autorul era încă atât de aproape de anii de liceu şi de ştiinţele exacte pe care le-a studiat şi le-a asimilat cum nu se poate mai bine, încât nici o proiecţie imaginară, fie ea şi în orientul îndepărtat, nu putea exista în afara lor. Un volum ilustrativ din acest punct de vedere este *Entropia*, 1970. Chiar titlul volumului sugerează o viziune fizicalistă. De altfel, volumul are ca moto formula entropiei a lui Baltzmann: $H = k \cdot In \cdot W$,

Scanned with OKEN Scanner

iar unul dintre poeme, *Splendorile Cameleonului*, începe cu formula $f = \frac{q_1 \cdot q_2}{2+n}$.

Tabelul lui Mendeleev: „coşmarul sub reflexii-n cobalt" (*Hypnoză*), „lumina din cupru", „4 fiinţe de Heliu" (*Splendorile Cameleonului*).

Fenomene fizice şi astronomice: „nemişcarea mişcării prin spaţiu", „nemişcarea unei atomic-ierarhii" (*Şansa inefabilă a renaşterii florentine III*), „explozii de timp", „implozii de timp", „invazii de ioni", „necuprins static" (*Dezastre I*), „aspect al tăcerii undelor" (*Poem didactic VII*), „lumini-Con" (⁎⁎), „Steaua Altair" (*Abdul sau elogiul lui Parmenide*), „legenda Marii axe" (a universului) (*Hypnoza*), „hypnoza a trei Galaxii", „cele 9 planete solare" (*Splendorile Cameleonului*).

Discipline şi noţiuni matematice: „ecuaţiile oricărei mişcări" (*Zen*), „geometrii a tot exacte", „jocul geometric" (*Abdul sau elogiul lui Parmenide*), „veacul matematic flamand", „îngeri matematici, matematici Bosch" (*Şansa inefabilă a renaţterii florentine*), „difuze geometrii" (*Secundele*), „geometrii incredibile" (*Miracol*), „trecătoarea geometrie fragilă de soare", „punct nesfîrşit", „ecuaţii subtile", „finit infinit", „moscheia algebrei" (*Dezastre*), „semnul proporţiei", „de necifră vis", „număr orb" (*Poem didactic VI*), „plus de gol", „fast de geometrii", „axioma dreptei / cu un singur punct fix" (*Hypnoză*). Toate aceste sintagme sunt integrate organic în imaginarea poetică.

Deosebit de frecvente la D. Turcea sunt GN formate cu termeni ce exprimă configuraţii geometrice: „sfere de întîmplări", „cubul alb" (în rimă cu „oraş Mohab"), (*Abdul sau elogiul lui Parmenide*), „împărăţia eternă a Spaţiului Platon" (*moto*), „obiecte de gol", „spaţiul propriei absenţe / ai propriului spaţiu", „un spaţiu în mişcare" (*Şansa inefabilă a renaşterii florentine*), „plăcerile logicii spaţiului nud", „surparea treptată a distanţei" (*Dezastre*), „Întîmplare a spaţiului" (*Prin grădina japoneză*), „răspunsul nesfîrşitei Sfere", „spaţiul din cuburi curbe", „poliedri de saliv-oliv" (*Poem didactic*), „o aliniere de verticale sfîşiate de o /

sinusoidă" (*Hypnoza*), „oglinzi / concave, convexe, fluide sau cave" (*Cîmpia Grodek III*), „curbe cuburi", „palide, palide unghiuri" (***).

Şi la ceilalţi poeţi din perioada pe care o studiem lumile imaginare create sunt parcă dominate de o perspectivă spaţială, geometrizantă.

F. ALBU: „tăcerea rotundă", *Cină de taină*, 1969.

R. CÂRNECI: „ninsori de sfere", *în rîndul celor mai bogaţi mă-adun*, 1970/1975.

L. DIMOV: „veac pătrat", *La capăt*, 1980.

ŞT.A. DOINAŞ: „pelerinajul sferic", *locul privilegiat*, 1970/1979; „un spaţiu omogen", *Noaptea*, 1970/1979; „pătrat de alb", *Fereastra insuportabilă*, 1975/1978; „o tangentă / la vid", *Ceremonia de zori a văzului*, 1974/1978.

A. DUMBRĂVEANU: „cîntec vertical", *Dăruire*, 1961; „durerea ta de spaţiu", *Culcarea duratei*, 1969.

M. IVĂNESCU: „cercul de timp", *Responsabilitate*, 1968; „adînci cercuri de linişte", *Desprindere*, 1972; „pătrate de timp alternat", *Inserare în copilărie*, 1972; „un cerc de tăcere", *Ca un nisip certîndu-se*, 1976; „curbă stelară", *Ocazii*, 1976; „un alt fel de timp, / al cercurilor rotite fără centru. pierdute şi îndată şterse", ***, 1983.

I. MĂLĂNCIOIU: „Luminile rotunde", „cercuri albe de răcoare", *Boul jupuit*, 1970/1980.

G. MELINESCU: „un pătrat iradiant", *Să facem cortul*, 1972/1993; „o durere zburătoare sferic", *Capul negru, dinţii ascuţiţi*, 1972/1993; „trupul lor sferic", *Cîmpul rece*, 1972/1993; „conturul rotunjit al unei alte sfere", *Cum trece apa*, 1966/1993.

N. STĂNESCU: „sferă de vid", *A treia elegie*, 1966; „lumină verticală", *Elegia a opta, hiperboreana*, 1966; „negrul concav", *Elegia oului*.

a noua, 1966; „spaţiul sferic", *A unsprezecea elegie*, 1966; „golurile sferice", *Confundare*, 1967; „roşu vertical", *Cîntec*, 1967; „fiinţa mea pătrată", *Laus Ptolemaei*, 1968; „adevărul sferic", *Axios! Axios!*, 1968; „suflet vertical şi trist", *Cîntec*, 1969; „un spaţiu de singurătate", *Evocare*, 1969; „pămîntul concav", *Ziceţi*, 1970.

Proprietăţile de „pătrat" şi de „rotund" sunt dominante, însă şi cele de „oval" şi de „concav" sunt foarte frecvente, sugerând, parcă, spaţii neeuclidiene. Interesant este că timpul însuşi, în poezia de care ne ocupăm, se spaţializează, sugerând de data aceasta un spaţiu-timp einsteinian.

La distanţa semantică mare dintre termenii GN (*pătrat de alb, tangentă la vid, veac pătrat, teamă rotundă, cub de timp, pătrate de timp*) trebuie adăugată distanţa semantică, uneori şi mai mare, dintre GN citate şi alte domenii semantice pe care le dezvoltă textul poetic în care ele apar.

Astfel, pentru a reveni la volumul *Entropia*, al lui D. Turcea, trebuie remarcat faptul că GN citate nu sunt asociate cu domeniul semantic „era atomică şi a celor mai noi tehnologii", aşa cum ne-am aştepta, ci sunt implantatĕ într-o lume de orient oniric, depărtat în spaţiu şi timp, dominat de Doctrina Zen, Tao şi Te, cu temple, emiri, seraiuri, imperii şi fachiri.

Rămâne cititorului să dezlege emblema sub semnul căreia poetul a imaginat această lume: c o n c e p t u l f i z i c d e e n t r o p i e.

Putem conchide că domeniile semantice globale la nivelul perioadei '60-'80 se constituie în jurul unor teme comune, ca expresie a problemelor generale cu care întreaga generaţie s-a confruntat. O astfel de problemă este dezvoltarea fără precedent a ştiinţei şi mai ales a tehnologiei, care a produs o mare fascinaţie asupra unor oameni de mare rafinament şi cultură, cum sunt poeţii. Firește că a existat şi mai există pentru artişti o mare admiraţie pentru ştiinţele exacte, atât de inovatoare la sfârşitul secolului XX, care au făcut posibile televiziunea, calculatoarele, celularele, sateliţii prin care se transmite orice informaţie de pe glob, aselenizarea, sondele spaţiale pentru Marte etc. Toate descoperirile au căpătat nume şi, din momentul când au devenit cuvinte ale limbii, au intrat şi în spaţiul de creaţie poetică. Poeţii au format sintagme foarte ingenioase, subsumate unor teme care simulează cunoaşterea ştiinţifică.

Scanned with OKEN Scanner

În acest context, meditaţia asupra poeziei devine ea însăşi un fel de preocupare a modului de articulare lingvistică. După cum am arătat, toate conceptele lingvistice, de la „fonem" la „paradigmă" şi „semantică" sunt folosite de poeţi pentru a simula tot o ştiinţă, aceea a limbii, ce se poate încadra perfect în sistemul epistemologic global. Firește, totul este exprimat poetic în sintagme şi texte memorabile, ce formează, de asemenea, un domeniu semantic subsumat unei teme generale pentru această perioadă.

Simbolul poetic este, în schimb, autarhic. El nu poate aparţine decât unui singur poet, uneori unui singur poem. Acest sens profund, indicibil, ambiguu, care îşi găseşte un corp poetic imaginativ, niciodată pe deplin adecvat, aparţine visării şi extazului fiecărui poet în parte.

Astfel, asemenea lui Leonardo da Vinci, Nichita Stănescu este obsedat de aripă, de planare, de zbor. Cu intenţii complet diferite, ei analizează fiecare amănunt privind aceste fenomene, primul prin schiţe şi desene, cel de-al doilea prin cuvinte. Fiecare în felul său tinde spre înălţimi. La Leonardo da Vinci, intenţia, fiind ştiinţifică, este vizibilă, la Nichita Stănescu ea este ascunsă sub un şir întreg de imaginări poetice pe care lectorul le poate interpreta în nenumărate moduri. A existat fără îndoială la Nichita Stănescu tendinţa de a se înălţa prin creaţie, de a depăşi un anumit stadiu al poeziei şi de a-şi domina generaţia. Planarea şi zborul spre înălţimi sunt expresia marii lui revelaţii poetice. În acelaşi timp, poetul simţea o imensă forţă creatoare, izvorâtă din întreaga sa alcătuire, descrisă parte cu parte, până la structura celulară, forţă ce a căpătat imaginea celor mai „feroce şi blînde animale", cum le numea chiar poetul: leul, tigrul, pantera, lupul. Ele simbolizează, deopotrivă, puterea creatoare şi imensa tandreţe şi duioşie a poetului.

Acesta este un singur exemplu, dar după cum s-a putut constata din configurarea celorlalte domenii semantice globale generatoare de simboluri, precum şi din nenumăratele analize de texte, făcute pe parcurs, o bună parte a poeziei dintre '60 şi '80 este o poezie metaforico-simbolică, cu tot ceea ce presupune o astfel de alcătuire poetică: ermetism, incifrare, ambiguitate, epifanie, plurivalenţă semnificativă şi deschidere spre imaginările şi visările proprii lectorului.

III. MICROMONOGRAFII

1. Limbajul ca obiect al poeziei la Nichita Stănescu

Ideea lui Mallarmé că poezia nu se face cu sentimente sau idei, ci cu vorbe, a devenit în a doua parte a secolului nostru o adevărată conştiinţă poetică, concomitent cu încercarea de a dubla o critică literară a ideilor şi a sentimentelor, considerate uneori abisale, cu o analiză lingvistică a poeticităţii.

O astfel de conştiinţă poetică se exprimă adesea în poezie în modul cel mai direct. Fenomenul l-am întâlnit la toţi poeţii români care au debutat între 1960 şi 1980. Cel mai pregnant l-am înregistrat însă la Nichita Stănescu, inovator al limbii în toate sensurile. De aceea, în acest paragraf, ne vom opri doar asupra poeziei sale.

Ne vom referi deci la acele creaţii în care poetul Nichita Stănescu exprimă în mod direct conştiinţa că el este un modelator al limbii, că el construieşte lumile poetice cu ajutorul sunetelor, al literelor, al silabelor, al cuvintelor, cu ajutorul unor procedee de limbaj şi de construire a textului, pe care le pune în evidenţă în diferite moduri. Exemple de tipul celor ce vor fi prezentate în continuare au fost analizate de Paula Diaconescu, unele la nivel fonologic, ca „figuri anagramatice", altele ca violare a graniţelor dintre părţile de vorbire, punându-se astfel în evidenţă o comunicare dincolo de cuvânt, prin „necuvinte" (P. Diaconescu, 1975).

Mai adăugăm că pentru numele poetului Nichita Stănescu, care va apărea cu o mare frecvenţă în acest paragraf, vom folosi şi prescurtarea *NS*. Am dori ca aceasta să nu fie considerată o simplă siglă, ci o nobilă emblemă a numelui său.

1. Să începem cu literele şi sunetele şi, dintre acestea, cu prima dintre litere, litera A, pe care poetul o investeşte cu adevărate puteri demiurgice.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, în poezia *Spre Andromeda*, 1964/1985 I, poetul spune: „Deasupra sînt planetele. Le poţi atinge şi tu, / cumva, / cu o vocală, cu o singură vocală, / cu A /." Este lesne de înţeles că aici A simbolizează rostirea şi poate chiar cuvântul primordial care a creat Universul.

Credinţa poetului în litere este aidoma credinţei în anumite configuraţii astrale benefice sau malefice: „Este steaua cea rea, e steaua cea gri, / e steaua cea verde / marele A şi marele I / azi mă vor pierde/." (*Prinţul căzînd de pe cal*, 1972/1985 II).

Chiar şi atunci când se pune problema supravieţuirii biologice, ca în *Noe* („pe scîndura / orelor, / udele, / vieţile multele / ni le salvăm/"), poetul nu îşi trădează menirea: „A e o literă / I altă literă pe care nebunul de mine le cîntă pe citeră/." (1972/1985 II).

„A" este o literă pe care poetul o păzeşte cu gelozie ca pe un izvor primordial al poeziei: „Din nou ni se va face dor de ceva / sau de cineva, / din nou vom tăcea numai din spaima aceea / că ar putea un liliac să zboare peste litera A./" (*Intimidare*, 1972/1985 II).

Dragostea, starea perpetuă a poetului, este asociată cu marele simbol al zborului (şi al aripei), atât de obsedant la Nichita Stănescu, dar şi cu simbolul iniţiaticei litere A (*de dragoste*, 1979).

„A" este pentru NS o stare poetică existenţială şi o devenire, dar este în acelaşi timp şi *un exit* în eternitate „curat pot lăsa în vederi / pe acel A / mormînt al existenţei./" (*fără de ceară, către sirenă*, 1979). Modalitatea cea mai sigură de a învinge timpul i se pare poetului transcenderea lui prin cuvânt, care este mai durabil decât piatra. Iar inima cuvântului este litera A: „Au făcut un chip al tău din piatră, / dar piatra e laşă, / şi-ascunde în ea / naşteri de statui fără braţe. // Au făcut un chip al tău din cuvinte, / ţi-au desenat inimă / şi ţi-au dat forma lui A.//" (*Arta scrisului*, 1967/1985 I). Din nou litera A, formă a formelor, devine un simbol al fiinţării veşnice. Prin litera A poetul îşi construieşte un monument „mai înalt decît piramidele cereşti", cum spunea Eminescu (facem aici aluzie şi la forma literei).

O poezie de proporţii mari, care deschide volumul *Epica Magna*, 1978, se numeşte *descrierea lui A*. Este o chintesenţă a tuturor ideilor

Scanned with OKEN Scanner

exprimate în poeziile citate mai sus şi în multe alte poezii pe aceeaşi temă asupra cărora nu ne-am oprit. Din suita de metafore care formează poezia se desprind câteva semnificaţii dominante. Mai întâi poetul îl opune pe A cifrei 1, care la rândul ei, ca început al şirului de numere naturale, simbolizează o ordine abstractă a Universului („Îl opun pe A lui 1. / Nori peste semne./"). Al doilea vers justifică înţelesul celui dintâi – evanescenţa norilor este opusă preciziei semnelor.

Puterea literei A de a reifica sentimentele şi gândurile, de a corporaliza sufletul şi amintirile este semnificaţia majoră în versurile ce urmează: „Templu al cuvîntului, A, / rugarea trupurilor noastre fumegînde, – / vulturul ţi l-am ucis / schimbîndu-te în lucru. / Gîndire devenită strigăt, / înzdrăvenind un mormînt. // A, te-am făcut trup / ca să rămînă din trupul meu / după spulberare / A //."

Litera A se confundă tot mai mult pe parcurs cu ideea de poezie, care, la rândul ei, îl creează pe poet: „Tu care nu eşti, – / A, / cine o să te gîndească, cine. / Gîndeşte-mă tu A, pe mine. / Gîndeşte-mă tu. // Înmormîntîndu-mă, – / A, / trup îmi rămîi, al gîndirii //." În acelaşi timp, litera A asigură poetului o existenţă dincolo de moarte, o transcendere a nefiinţei prin fiinţarea poeziei: „Sub piramida ta, A / voi depune mărturie / de faptul că m-am născut / şi de faptul că am murit / [...] în numele meu, A / depun prin tine mărturie / pentru nedreptatea / de a fi nemaifiind/".

Paralelismul de la sfârşitul poeziei dintre „Vorbirăm stelele" şi „Cîntarăm vorbirile", cu transformarea verbului în nume (vorbi – vorbire) şi cu folosirea unor construcţii verbale cu compliniri directe forţate exprimă, poate, ideea că prin vorbirea poetică se creează stelele şi toate celelalte obiecte, că ea are nu numai o penetrantă putere de cunoaştere, ci o adevărată putere ontologică.

Dacă primul vers al poeziei sună ca „o ipoteză", iar poezia ca o adevărată „demonstraţie metaforică", finalul poeziei este un imperativ conclusiv: „A, te opun lui 1".

În afară de litera A, adesea în corelaţie cu I (probabil pentru opoziţia deschis/închis), care se bucură de o atenţie specială din partea poetului, litera S este şi ea pusă în evidenţă de câteva ori, ca început al cuvântului

Scanned with OKEN Scanner

„sînt", vizând aceeaşi idee a ontologizării lumilor poetice: „Zăpezi eterne, dorurile mele, / de piatră trupul meu, şi de pămînt, / timpul surîde printre stele / surîde S de vorba „sînt"./" (*Confirmare*, 1969/1985 II). Aşa cum timpul veşnic „surîde printre stele", ele însele pieritoare, aşa surâde semnul S care va supravieţui existenţei efemere exprimate prin „sînt".

Uneori, câte un cuvânt este scris cu literele distanţate, ceea ce ni se pare un simplu mijloc tipografic de reliefare a cuvântului, un mijloc de a tărăgăna vorbirea poetică, accentuând fiecare literă/sunet în parte: „Aşa cum greutatea este cerul / u-m-ă-r-u-l-u-i – rupt şi apăsat, – / aşa cum împăratul, frigul, gerul / e 1 întîmplat./" (*căderea cerului*, 1978). Să nu uităm că „umărul" are o semnificaţie aparte în poezia lui *NS*. În *Elegia întîia*, umărul este locul de unde se nasc aripile zborului artistic „Şirul de bărbaţi îmi populează / un umăr. Şirul de femei / alt umăr/" [...] „Bat din aripi şi dorm – / aici / înlăuntrul desăvîrşit, / care începe cu sine / şi se sfîrşeşte cu sine/" (1966/1985 I).

Alte litere, precum şi sensurile generice de literă, sunet, silabă apar frecvent alături de „cuvînt", considerat matrice a poeziei, aşa cum A este matricea literelor: „Singur sunt şi mă sprijin / de „A" frumoasa vocală / matricea literelor toate.../" (*A inventa o floare*, 1968/1985 I).

Cuvântul poetic este demiurgic. El construieşte lumea ontologică: „Fiece cuvînt care-l spun e un trup străveziu / de bărbat, de femeie, / e-un şir unduit tăind în două / gheaţa unui deşert ce scînteie//" (*Spre Andromeda*, 1964/1985 I).

În *Geneza poemului* (1965/1985 I) o concentrare maximă de energie care „zgîlţîie învelişul" şi „se modifică-ntruna" se transformă mai întâi în „zbor", simbol atât de frecvent în poezia lui *NS*: „Se face elice, rotindu-se înnebunitor, / îndepărtînd spre propriile lui margini / tot ce-i mai neînvins în el, mai tare, / mai solemn/." Să ne amintim că într-o altă poezie, aripa se face „pală subţire de elicopter" zburând „dintr-un cer în alt cer". Energia se transformă apoi în cuvinte: „sau, transparent, se lasă străbătut, / adîncit în străfunduri miraculoase, prin care frumoase cuvinte, / ca nişte peşti de platină, / dau elegant din coadă./", pentru ca, în cele din urmă, să

nu rămână decât „papirusul, hîrtia, piatra", adică materialitatea însăşi, care poartă *în-semnele* copleşitoarei energii iniţiale.

În poezia *schimbarea*, 1978, renaşterea vorbirii („Deodată am simţit cum renaşte în noi vorbire") semnifică, de fapt, naşterea unui nou limbaj, poetic, în care, prin sinestezii („ce ochi mai trebuie să fi avut şi auzul") e posibil să se audă chiar stelele. Şi de data aceasta limbajul devine zbor „de aripă lungă, prelungită", al unui înger (de obicei este al unei păsări, mai ales al unui vultur), ce realizează plutirea în „aerul vorbirii celei noi". Poetul continuă: [Îngerul] „Cu tot cu noi îşi ridica aripa / părînd ne-ngreuiat. / Aproape sîngeram pe ascuţişul / unui cuvînt de împărat. // Unde ne zbori, în care înţelesuri, / în ce puţin de trup măreţ de zeu, / în ce înaltă, nedistinctă de vorbire / din care absentează tu şi eu, / din care tot ce ştim că e, nu este / şi ce nu ştim, pare a fi?.../".

Metafore inedite, precum „sîngeram pe ascuţişul unui cuvînt" sau „ne zbori în înţelesuri" pregătesc sensul final: acest limbaj îngeresc face din realitate o aparenţă şi din aparenţă realitatea însăşi.

Acelaşi orgoliu de a crea ontosul prin cuvânt apare şi în poezia *Nod 18*, 1982: „Vai mie, am spus, / de sunt cuvintele / doar umbra gurii mele/", însoţit de spaima unor consecinţe nedorite pe care le-ar putea avea lumea inventată: „Pe pielea mea brusc se făcuse toamnă / şi dintre omoplaţi o aripă de umbră / păscuse iarba ca şi cum / cuvintele ar fi o ură//".

Dar nu se putea ca poetul să nu viseze la puterea demiurgică a cuvântului primordial, biblic: „Acel cuvînt îl visez / care a fost la-nceputul lumilor lumii, / plutind prin întuneric şi despărţind / apele de lumină//" (*Necuvinte*, 1969/1985 I). S-ar putea spune că poetul îşi doreşte chiar mai mult decât atât: „Visez acel laser lingvistic / care să taie realitatea de dinainte, / care să topească şi să străbată / prin aura lucrurilor.//" (*ibidem*).

„Verbul" este un alt simbol la *NS*, asimilat cu *vorbirea poetică* sau *cuvântul*: „Cerul scintilînd de stele / se adumbrea de un singur cuvînt, – / prin nervul unui singur verb / e timpul doar un animal, / un relief de munţi, / o mare, / o Ithacă.//" (*Prin tunelul oranj*, 1982, p. 55). Insistăm asupra puterii cu care poetul investeşte „cuvîntul". Unul singur poate adumbri „cerul scintilînd de stele".

Scanned with OKEN Scanner

Nod 17, 1982, începe cu versul „Căzusem strîmb cu verbul peste orizont" şi se sfârşeşte astfel: „Doamne, mă chinuiesc şi nu pot să mor, / nu pot să mor! / Doamne, mă chinuiesc şi nu pot să mor! Mi-e viaţa veşnică şi rană / şi nu pot să mor / şi ninge şi nu pot să mor / şi-mi este foarte frig cînd foarte ninge / şi nu pot să mor!//". Ceea ce vrea să spună aici poetul este că verbul cu care a căzut „strîmb peste orizont" îi asigură o viaţă dincolo de moarte.

Interesant este că într-o poezie de mari proporţii, cu tentă de *metafizică, contemplarea lumii din afara ei*, 1978, prezentarea ideilor filosofice este împărţită pe secţiuni cu titluri, dintre care unele amintesc de „o gramatică": „Fonetica terestră", „Morfologia terestră", „Sintaxa terestră", „Sensul". Pentru poet lumea însăşi este o mare gramatică cu legile ei proprii.

Ideea că lumile poetice se creează prin cuvânt şi că poetul are orgoliul de a le conferi un statut ontologic este, credem, chiar baza poeticii moderne. Dar şi alte idei de o mare modernitate apar exprimate în poezia lui N.S.

Astfel, drama incomunicabilităţii, ducând la extrem mai vechea idee a însingurării şi inaccesibilităţii poetului, apare în *Confundare*, 1967/1985 I. Ceea ce dorim să subliniem este însă faptul că o astfel de dramă izvorăşte, în concepţia poetului, din natura însăşi a limbajului: „Născut dintr-un cuvînt îmi duc înţelesul / într-o pustietate divină// [...] Cu harul vreunei silabe / urnesc din înţepenire, întruna, / golurile sferice din alte goluri / aidoma lor, şi fără de margini/ [...] Fixitatea nefiinţelor mereu o clatin / într-un azi etern cu aură de vid –/".

Adeseori drama incomunicabilităţii se asociază cu aceea a mistuirii poetului prin creaţie: „Ca să fie ceva între noi, altcineva – sau eu / însumi – am botezat ceea ce însumi eu făcusem, / rănindu-mă, / mereu împuţinîndu-mă, mereu murind, / cu vorbe de buzele mele spuse./" (*Enghidu*, 1965/1985 I).

În alte poezii îl preocupă, în mod firesc, ideea receptării. Comuniunea cu cititorul se realizează tot prin cuvânt: „Acum, chiar acum, cînd citeşti tu, cititorule, /cuvintele acestea / viaţa mea curge în faţa ta / şi viaţa ta curge în faţa cuvintelor mele./" (*Comunicare*, 1972/1985 II).

Scanned with OKEN Scanner

O altă idee, deosebit de răspândită în poetica ultimelor decenii, aceea a *autoreferenţiabilităţii* sau *autoreflexivităţii* poeziei, apare şi ea la *NS*: [poezia] „stă acolo, o viaţă, hrănindu-se / cu muzica sferelor. Apoi / se-ntoarce deasupra noastră, / spunîndu-se pe sine, în cuvinte.//" (*Poezia*, 1967/1985 I).

O adevărată *ars poetica* modernă realizează *NS* în poezia *Către Hypnos*, 1967/1985 I. Ideea schopenhauereană, în proiecţie poetică eminesciană, că *viaţa este vis*, se îmbină la *NS* cu o concepţie poetică de sorginte lingvistică. Această lume-vis se naşte din cuvinte. Cuvintele devin lucruri, iar lucrurile devin cuvinte. Cuvintele irump şi se transformă în evenimentele esenţiale ale vieţii (naştere-nuntă-moarte), iar evenimentele devin simple nume (*nomina nuda tenemus*):

I

Ei dormeau. Ei se năşteau dormind;
Strigăt prin somn dădeau cuvintele
născîndu-i din ultima silabă.
Creşteau dormind, se îndrăgosteau
dormind şi nunta
şi-o celebrau în somn.

Întemeiau aşezări de cuvinte, în somn.
Femeile lor năşteau în somn,
iar ei, cu toţii, îmbătrîneau
în somn
şi mureau astfel.

Tineri dormind le luau locul
în vis,
noi şi sfîşietoare cuvinte adormite
înlocuiau
vechile, profund adormitele
cuvinte.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia este formată din cinci părți, cam de mărimea celei dintâi, pe care am reprodus-o.

2. Alte mijloace prin care limbajul devine obiect al poeziei sunt inovațiile de limbă în toate compartimentele ei: lexic, morfologie, sintaxă, semantică. Firește că orice mare poet inovează în toate aceste domenii. Inovațiile sunt subsumate, de obicei, unor intenționalități poetice mai generale, dar uneori ele par întâmplătoare.

Ceea ce dorim să punem în evidență este faptul că la *NS*, ca de altfel la toți autorii studiați, inovațiile sunt reliefate prin diverse procedee. Poetul îl obligă astfel pe cititor să devină conștient de inovație și să reflecteze asupra ei.

2.1. Începând cu inovațiile lexicale, care sunt cel mai greu de impus, ne vom referi la cuvântul „trimbulind", cu o sonoritate stranie și foarte expresiv. Nu ne amintim să-l mai fi întâlnit la vreun alt poet. (Întrucât nu dispunem de dicționare ale marilor noștri poeți – cu excepția lui Eminescu –, nici de așa-numitele „concordanțe" pe calculator, ne bazăm afirmația numai pe memorie.)

Cuvântul apare în *Certarea lui Euclid*, 1968/1985 I. Să privim cu atenție vecinătățile textuale, poate dezlegăm câte ceva din misterul lui: „În lumea simultană, trupul meu / se compune cu trupul meu / și ramura se compune cu ramura / și trecerea timpului / cu trimbulinda timpului. // În lumea suprasimultană / trupul meu și cu trupul meu / se compun cu trupul meu. / Cu toate la un loc, simultan. / Ca dinții care mușcă / fibră numai dintr-o lume / [...] / care se luminează trimbulindă / într-o sferă, într-o sferă, într-o sferă//".

„Trimbulind" are câte ceva din corpul fonic al cuvintelor „timp", „simultan" și „luminează". În prima ocurență cuvântul este substantiv, iar în a doua – adjectiv cu funcție de element predicativ suplimentar, cumulând astfel și valoarea de adverb.

Repetiția este un prim procedeu prin care se pune în evidență acest cuvânt inventat de poet. Un alt procedeu este trecerea lui în diferite clase

Scanned with OKEN Scanner

gramaticale: substantiv, adjectiv, adverb, ultimele două valori fiind de fapt rezultatul unui gerunziu. Un al treilea procedeu este folosirea în aceeaşi poezie şi a altor cuvinte cu sonorităţi de limbi vechi, parcă formule magice din alchimie: „Dar sufletul şi trupul? / Dar helful şi helvolul? (*ibidem*) sau a unor cuvinte foarte scurte mono- sau bisilabice, credem, tot inventate, care ar vrea parcă să exprime o maximă esenţializare: „În lumea simultană ea este ahov / şi-n cealaltă lume simultană este sirip / şi-n cealaltă lume este ep / în cealaltă up / şi-n toate celelalte este cum este / ca să se adune, cu toatele la un loc / şi să nască o sferă//" (*ibidem*).

Într-o altă poezie din 1969, *Cîntec în doi*, 1985 I, apare de cinci ori refrenul „Noi nu vrem să fim geniali / noi vrem să fim trimbulinzi/", cu care, de altfel, începe şi sfârşeşte textul. Cuvântul pare a avea sensul de „nonconformism", aşa cum ar rezulta din contextele ce sugerează straniul şi uneori absurdul: „Noi nu vrem să fim geniali, / noi vrem să fim trimbulinzi / între nori, de sus în jos / lungiţi ori scurtaţi prin oglinzi. / Noi vrem să ne strîngem în braţe / toată ziua, toată luna pătrată, / prin acel aer cu picioare verzi, / imitîndu-l o dată. / Şi încă o dată, şi încă o dată, / noi nu vrem să fim geniali / noi vrem să fim trimbulinzi – /".

„Trimbulind", adjectiv rimând cu un gerunziu, apare şi în *Obedienţă*, 1970/1985 II, un fel de romanţă nostalgică, având ca temă trecerea inexorabilă a timpului cu toate metamorfozele pe care le produce în viaţa omului, mai ales în psihologia lui: „Cînd văz cum trece păsăretul / triughiular şi fîlfîind / şi-auz cum urlă lin gornetul / lehuz, un aer trimbulind / şi vechii prieteni nu mau sunt / decît o vagă-nchipuire / şi-mi cîntă pe acest pămînt / popimea numai „deus irae" // numai atunci, numai acum, / numai cîndva, ce-a fost odată / cu spiţă lungă şi de fum / la crivăţ poate voi fi roată//".

În acest context, dacă considerăm că „gornetul" este un derivat puţin obişnuit de la „goarnă", astfel de derivate fiind frecvente de la numele de arbori: „gorunet", „stejăret", „alunet" etc., cu sensul de „aglomerare de obiecte de acelaşi fel", dar posibil şi de la alte nume, de exemplu „păsăret", folosit de poet, am putea da cuvântului „trimbulind" sensul de

Scanned with OKEN Scanner

„vibrînd", „tremurînd", considerându-l astfel un gerunziu, dar numai dacă considerăm că virgula după „lehuz" este pusă din cauza inversiunii subiect-predicat, căci altfel ar însemna despărţirea complementului direct de verb, motiv pentru care interpretarea dată nu s-ar mai putea susţine.

În poezia *Despre lupul singuratic*, 1970/1985 II, „trimbulind" apare în următorul context: „Cade lupul singuratic / pe laba-ngheţînd apatic / şi adoarme şi visează / îngeri pe zăpada trează. / Le mănîncă creierul / lepădîndu-şi obiceiul. / Dup-aceea în alt vis / leapădă tot ce-a ucis, / într-un infinit dormind / visător şi trimbulind.../". Cuvântul apare în poziţia mediană a poeziei. Aici sensul lui este extrem de vag, greu de circumscris, dar posibil de a fi asociat cu „infinit", „somn" şi „vis".

Se pare că doar câţiva ani cuvântul „trimbulind" s-a plimbat prin visările poetice ale lui *NS*, căci în creaţia sa din ultimii ani nu mai apare.

O inovaţie lexicală de alt gen este „rîsu'plînsu' ", care devine la *NS* un cuvânt compus (un gen de compunere nespecifică limbii române). Ceea ce a făcut din această inovaţie o adevărată emblemă a creaţiei sale, care apare deseori ca moto sau ca titlu, atunci când se vorbeşte despre poet, este contopirea într-un singur cuvânt a două categorii existenţiale contrare. (Considerăm deci că „rîsu" şi „plînsu" nu exprimă aici stări emoţionale, în sensul că se poate plânge de bucurie şi se poate râde nervos de durere.)

Credem că *NS* a reuşit să exprime prin acest cuvânt nu numai condiţia sa de artist, adresându-se „secundei vechi putrezind în secunda de-acum" şi „dublînd nefiinţa acestei secunde / cu nefiinţa ei de cîndva/", ci chiar condiţia omului de la sfârşitul mileniului, când orice pornire spre bucurie îi este înăbuşită de tristeţe (*v. Rîsu' plînsu'*, 1969/1985 I).

2.2. Ne-am referit la câteva inovaţii lexicale. Să continuăm cu alte inovaţii, de ordin morfologic de această dată, încercând să subliniem aceeaşi idee, că poetul, prin diferite procedee, conştientizează inovaţia şi focalizează atenţia asupra ei.

Schimbarea clasei gramaticale, cu fireşti consecinţe în semantica cuvântului, se întâlneşte foarte frecvent la *NS*. Astfel, „timp clepsidros",

Scanned with OKEN Scanner

adjectiv neobişnuit format de la substantiv, este pus în evidenţă de o monorimă bogată: „frumos", „chiparos" (repetat de cinci ori), „veninos", „jos", „fioros" (1979: 16).

Pe un principiu paradigmatic, exprimat direct în poezie, apare un verb provenit de la un substantiv, înregistrat în DLR (*nemuri* < *nemurire*): „Ai hrănit omenirea / cu un bun simţ al stelelor, / crezîndu-le singure. / Ai nemurit dintele / dar nu şi muşcătura./" (*Certarea lui Euclid*, 1968/1985 I). „Ai hrănit" a indus paradigmatic pe „ai nemurit". În schimb, într-un alt context, „au murit şi s-au nemurit" (*Din nou, noi*, 1970/1985 II), se atrage atenţia asupra formei mai puţin obişnuite „s-au nemurit", prin punerea în evidenţă a legăturii etimologice, în cazul de faţă, a derivării *murit* > *nemurit*. Este de remarcat însă reflexivul eventiv „S-au nemurit" cu sensul de „au devenit nemuritori". În sfârşit, într-o altă poezie, *a-mi da din mînă de mîncare*, 1978, se completează o formă ce lipseşte din paradigma verbului „muri" şi anume, supinul: „Dă-ne mie. Mamă, şi prietenilor mei de băut / şi după ce ne săturăm setea de viaţă / dă-ne de murit, mamă//." Sintagma „a da de murit" este construită după modelul „a da de mîncat" şi „a da de băut". Poetul ne obligă să facem această legătură deoarece toate apar în acelaşi text. Sintagma „A da de murit" este păstrată pentru ultimul vers, pentru a fi pusă şi mai bine în evidenţă.

Formarea unui verb la reflexiv de la „iarbă" apare în *tituba*, 1979: „Mi se ierbise cerul cu lumină, / cai mari urmau să pască rar, – /". Numai dacă luăm în considerare contextul semantic cu totul deosebit, se poate pune în valoare sensul reflexivului „se ierbise". De altfel, inovaţia este sugerată de versurile anterioare care conţin un paralelism între două metafore complexe: „Cădeau de sus ca să m-ajungă / lungi, triste amintiri, / cum raza cea mai lungă / din alte încolţiri./" „Încolţi" induce pe „ierbi", după cum în *Nod 33*, 1982, „ierbi" este sugerat de „înflori": „Am gîndit un mod atîta de dulce / de a se izbi două cuvinte / de parcă iarba verde ar înflori / iar florile s-ar ierbi/".

De la „zeu", poetul creează reflexivul eventiv „mă înzeiam": „mă înzeiam, / nu mai muream, nu mai muream/". (*Nod 11*, 1982).

Scanned with OKEN Scanner

Exemplele cu trecerea cuvintelor dintr-o clasă gramaticală în alta ar putea să umple foarte multe pagini. Ne vom opri doar la unul: „Cădea mărul peste zeu / dus din rai, păgîn / iară Eva se-nmulțea / cu îndelungarea sa / pe un cîmp strein / negru și hain, – /." (*Cîntec*, 1979). Infinitivul lung al arhaicului „îndelunga" este provenit din adverb. Aici are rol de substantiv și sugerează o descendență infinită. Menționăm și ambiguitatea din finalul poeziei: „de ploua, ploua, ploua / de din vechi, doar lacrima / și săra, săra, săra / seara după ziuă, seara//". Noi înclinam să interpretăm astfel sensul acestor versuri: „ploua lacrima", cu pierderea calității „impersonal" a verbului și „săra seara după ziuă", adică „se însera seara supă ziuă", „însăra" fiind o formă învechită din care poetul a omis prefixul. Nu este exclusă nici interpretarea „lacrima săra seara", dar sensul rămâne în acest caz extrem de obscur. Credem că paranomaza și onominia l-au dus pe poet aproape de la sine la această ambiguitate.

Să ne oprim acum la câteva inovații strict morfologice.

De pildă, două forme de plural nefirești ale unor substantive numai cu forme de singular: „auri" și „grîuri" par cerute de rimă, iar formele forțate „mi-e aur", „mi-e sticlă" etc. sunt construite după modelul „mi-e foame" și puse în evidență prin repetiție și paralelism sintactic: „Dacă mi-e foame și mănînc tauri / dacă mi-e foame și mănînc ghindă, / dacă mi-e aur și mănînc auri / dacă mi-e sticlă și mănînc oglindă, / dacă mi-e pămînt și mănînc grîuri, / dacă mi-e vulturi și mănînc pliscuri, / dacă mi-e apă și mănînc rîuri, / dacă mi-e munte și mănînc piscuri,/" [...] (*Foamea de cuvinte*, 1967/1985 I). Nu putem să nu remarcăm că pentru poet universul lucrurilor este, de fapt, un univers de cuvinte (*v.* titlul poeziei).

Într-o altă poezie, *Feluri*, 1970/1985 II, un gen de cântec care însoțește jocurile de copii, lângă pluralul „oase" apare și pluralul „osuri": „E privirea dinlăuntru / gălbinoasă ca și untul / și grețoasă cum e zborul / care l-ar zbura dihorul / și-mputită de mirosuri / coronată de miresme / de reci oase și de osuri / alergate mult în glezne//". Tonul glumeț și copilăros permite poetului să se joace cu morfologia și să încheie poezia astfel: „Vine împăratul însă / și lasă mîncarea plînsă//", comițând de data aceasta o „forțare" semantică.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o altă poezie, *Elogiu*, 1976/1985 I apare un plural de la un substantiv *singularia tantum*: „sînt războaie şi sînt păci". Şi de data aceasta funcţionează o analogie: dacă „război" are plural, este firesc ca şi „pacea", care se încheie după fiecare război, să aibă o formă de plural.

Dar iată şi o situaţie inversă, un singular recompus după un plural, „gîndur" de la „gînduri": „Stau singur şi în gîndur, Doamne, / iar gîndurile litere îmi sunt" (*Lecţia de citire*, 1972/1985 II). Dacă am încerca să-i găsim sensul, „în gîndur" ar putea fi interpretat, credem, ca „starea de a gîndi". De data aceasta, poetul evidenţiază inovaţia, plasând pluralul „gîndurile" în imediata vecinătate a singularului „gîndur", obligându-ne parcă să reconstituim o pereche în care singularul se formează prin simpla îndepărtare a desinenţei „-i" de la plural: copaci/copac – gînduri/gîndur. (Exemplul a mai fost discutat şi în LPRN III 7).

Adesea poetul pune în evidenţă faptul că inventează după modele existente în limbă: „Prieten îţi este niciunul, / nici doiul, nici nimenea..." (*Lupta inimii cu sîngele*, 1969/1985 I). „Nici doiul" este creat după modelul „niciunul", iar procedeul negaţiei duble în limba română este subliniat prin sintagma puţin obişnuită „nici nimenea".

Într-o altă poezie, un şir de genitive îi sugerează poetului formele „nuştiucuiului" şi „nuştiucinelui": „fîlf, printre rădăcinile minunate / ale stejarului / ale plopului, ale gutuiului, / ale prunului, arinului, / ale nuştiucuiului / şi-ale nuştiucinelui/". Ceea ce dorim să punem în evidenţă este faptul că poetul, inovând, sugerează o analiză a paradigmei, în care încadrează, apoi, forme neacceptate în limbă. Prin aceasta ar vrea parcă să arate pe ce anume îşi bazează inovaţia. Situaţia s-ar mai putea asemăna cu aceea în care un străin, învăţând limba română, introduce într-o paradigmă tip forme care fac excepţie (ceea ce, de altfel, se întâmplă frecvent la toţi cei care vorbesc o limbă străină pe care nu o stăpânesc pe deplin).

Construcţia „cade-mi" din strofa următoare: „Lasă-te pe somnul meu tu vis frumos, / cade-mi tu / în gura mea căscată / roşie cireaşă dintr-un chiparos, / zînă inventată!/" (*Cireşar*, 1972/1985 II) ar putea fi interpretată ca un dativ etic.

S-ar putea spune însă că cele mai spectaculoase inovații morfologice se produc în clasa verbelor: modificări de tranzitivitate, de reflexivitate, trecerea de la impersonal la personal, de la activ la pasiv etc. (Problema a mai fost discutată în LPRN III 7. Aici vom surprinde alte nuanțe.)

În versurile „De nu m-ar izbucni tristețea / și vidul de-a avea un nume, / pe care numai tinerețea / pietrelor vechi îl poate spune,//" (*În gol de curți*, 1967/1985 I), „m-ar izbucni" este o formă nefirească în limba română, cu trecerea verbului în regim tranzitiv. Complementul direct „m-", adică „pe mine", este pus în evidență prin poziția forte pe care o are chiar în primul vers al poeziei.

Într-un alt exemplu, un tranzitiv, care cere în mod obligatoriu complement direct și facultativ complement indirect, este folosit numai cu cel indirect, dând senzația de frază neterminată: „Ah, rîsu'plînsu' / ah, rîsu'plînsu' / mă bufnește cînd spun / secundei vechi putrezind în secunda / de-acum//". Fraza este corectă numai dacă considerăm că „ah" are rolul de complement direct al lui „spun". Dar poziția forte pe care interjecția o ocupă la începutul primelor două versuri din strofă și depărtarea față de „spun" ne îndrituiesc să o corelăm cu „mă bufnește" și să o considerăm propoziție separată, exprimând disperarea poetului (dovadă repetarea ei), lăsând cititorului latitudinea de a imagina ce anume spune poetul „secundei vechi putrezind în secunda / de-acum".

„M-ai greșit", o construcție forțată din punctul de vedere al tranzitivității, este pusă în evidență prin plasarea ei la începutul poeziei: „Desigur m-ai greșit cu-un ochi mai mult / lăsat la mine-n întuneric / de văd cu el de mai demult / cuvîntul greu cu care ferec...//" (*Lăuntrul ochi*, 1970/1985 II). În cazul de față abaterea nu este foarte mare. „A greși" este un verb tranzitiv, dar fiindcă, de regulă, subiectul lui este o persoană, nu se folosește cu complement direct exprimat prin pronume. Dacă acceptăm însă că Dumnezeu sau Natura „l-a greșit" pe poet, atunci construcția devine coerentă.

O situație asemănătoare apare în poezia *Cîntec de încurajare pentru zeul Andia*, 1971/1985 II tot în primul vers: „Tu mă locuiești / cum măduva, osul / cum ploaia, norul / cum privirea, ochii//".

Scanned with OKEN Scanner

Schimbarea regimului verbelor reflexive apare foarte frecvent în poezia lui NS cu efecte dintre cele mai surprinzătoare.

Astfel, reflexivul forţat „murindu-se" (căci „se moare" este impersonal) apare într-o perspectivă paradigmatică, aşa cum am văzut deja şi în alte cazuri: „Plouă cu ouă, se-aude / numai coaja spărgîndu-se, / albuşul scurgîndu-se, / gălbenuşul murindu-se/". (*Moartea păsărilor*, 1970/1985 II). În aceeaşi poezie apar şi alte transformări în categoriile verbului. Prin repetiţii poetul ne obligă să observăm inovaţiile: „Se înnorează cu păsări / cu păsări zburînde, zburate/". În cazul de faţă un verb impersonal, „se înnorează", dacă e luat în sensul lui propriu şi nu în cel figurat, nu suportă o complinire ca cea de mai sus. Construcţia este însă justificată şi pusă şi mai mult în evidenţă de metaforele din strofa următoare: „Plouă cu ouă, plouă / din norii de păsări ouă, / peste oraşul de tinichea plouă cu ouă, / din norii de păsări zburate, zburînde, ah, plouă cu ouă, / din norii de păsări zburate, zburînde, ah, plouă./" Dacă norii sunt „de păsări", „plouă cu ouă" este cum nu se poate mai firesc.

Tot printr-un şir de metafore, deci printr-o *logică poetică*, se ajunge la expresia „plouă cu aer", care încalcă numai regulile semantice ale limbii, şi apoi la „plouă tot aerul", în care verbul impersonal „plouă" capătă subiect, dacă nu-l interpretăm, mai îndrăzneţ, chiar tranzitiv, după modelul „mă plouă".

Şi tot în aceeaşi poezie un verb nereflexiv devine reflexiv, poetul aşezând în acelaşi context şi forma firească în limbă şi pe aceea nefirească, reliefând-o astfel pe aceasta din urmă: „Îngerul încearcă să respire, / să se respire/". Diversele inovaţii în categoriile verbului sunt puse în evidenţă şi prin aglomerarea lor în aceeaşi poezie.

Iată un alt exemplu. „Se întomnează" din strofa „Se întomnează, cad frunze, trec animale lehuze, / trece natura absurdă, natura / arzîndu-mi cuvîntul şi gura//". (*Şi adevărată, – şi jucată*, 1970/1985 II) este format prin analogie cu „se împrimăvărează". Interesant este că în altă poezie din acelaşi an, *Sete*, 1970/1985 II, „se întomnează" îşi pierde caracterul impersonal, pe care îl are şi modelul său „se împrimăvărează" şi e construit cu subiect: „Mă vor bea cîndva, zeii / şi vor simţi în mine gustul

Inv. 183010

Scanned with OKEN Scanner

tău, / cîndva, cînd întomnase-vor teii / de sete şi de rău//". („Întomna" ca verb personal este însă înregistrat în dicţionare cu specificarea „poetic").

Reflexivul obiectiv „se începe" având ca subiect un pronume personal, este pus în evidenţă în *Nod 2*, 1982, printr-o repetiţie obsesivă: „Lucram la el întruna, lucrarea, – / dar el nici măcar nu se începe! / El nici măcar nu se începe! / El nici măcar nu se începe! / Măcar nu se începe, / Nu se începe, / împărate!/." Versurile anterioare aduc şi ele o modificare în regimul verbului. Intranzitivul „moare" devine tranzitiv: „Ne tocim de moartea lui / care nu-l moare, împărate!/" (*Ibidem*). Încălcarea flagrantă a regulilor semantice nici nu o mai luăm în seamă, consideraţiile fiind centrate pe aspectele morfologice.

În *Nod 16*, 1982, apare reflexivul „se doare". „Doare" suportă complementul pronominal „mă", „te", „îl", dar aici devine reflexiv, adică *agentul* devine şi *pacient* (cuvintele cursive sunt categorii din teoria cazurilor): „şi doar atunci cînd am simţit că mişcă / şi că se doare şi că geme, / mi-am pus cu palma pe vedere /".

Mai puţin spectaculoasă este transformarea pasivului „eram înfrigurat" în reflexivul „mă înfrigurasem" (*Semn 4*, 1982). Interesantă este însă repetiţia dispusă simetric, în spaţiul poeziei, a formei firesti „mergeam înfrigurat", pentru ca la sfârşitul poeziei să apară reflexivul nefiresc, pe care cade întreaga atenţie:

Strofa I
1. Mergeam prin zăpadă înfrigurat
2.
3.
4.
5.
6.

Strofa a II-a
7. Mergeam înfrigurat şi nici că-mi păsa
8.
9.
10.
11.
12.

13.
14.
15.
16.

Strofa a III-a 17. Mergeam înfrigurat prin zăpadă şi mă ningea
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26. Mă înfrigurasem de tot şi mergeam prin zăpadă
27. şi ningea atît de des
28. încît de vedere nu mai aveam nevoinţă.

Inventivitatea poetului merge atât de departe, încât imaginează chiar un reflexiv de la „este". Iată ultima strofă din poezia *patru afirmaţii în sprijinul realului*, 1978: „A iubi este real / iubirea este un adevăr. / A iubi este / Iubirea se este//". Inovaţia e pusă în evidenţă prin repetiţie şi simetrie. Aici se impune puţină speculaţie. În primele două versuri poetul trece de la nivelul concretului perceptibil, exprimat semantic („este real"), dar pus în evidenţă şi prin numele infinitivului-subiect, la un nivel mai abstract: subiectul se substantivează, iar „realul" devine „adevăr" (adică o operaţie mentală abstractă). În versul al treilea se reia ideea din primul vers, exprimată mult mai succint „a iubi există". Ultimul vers, simetric cu versul al doilea, reia aceeaşi relaţie de abstractizare care există între versul I şi versul II. În plus, reflexivul „se este" ar putea să exprime ideea că „iubirea există în sine", ceea ce este mai important decât obiectul asupra căruia se răsfrânge.

În aceste versuri *NS*, în mod poetic, pune în evidenţă diferitele grade de abstractizare pe care le au clasele şi categoriile gramaticale.

Scanned with OKEN Scanner

3. Încălcarea regulilor de poziționare a cuvintelor în propoziție a fost dintotdeauna o marcă a poeticității. S-ar putea spune chiar că încălcarea acestui tip de reguli este cea mai șocantă pentru cititor și de aceea imediat observată.

3.1. O simplă inversiune a ordinii normale (conform regulilor gramaticale) a cuvintelor surprinde atât de mult pe cititor, încât atenția lui se concentrează asupra devierii respective asociind-o imediat cu ideea de poeticitate. Chiar antepunerea atributului, admisă și în alte tipuri de limbaje, este simțită ca o marcă puternică a poeticității: „*Gingaș* sufletul lui / de neînțeles este" (*A pierde tot ce se poate pierde*, 1978/1985 II).

Iată o altă regulă simplă, care, încălcată, în poezie poate deruta atât de mult, încât întârzie sesizarea înțelesului. Este vorba de ordinea firească subiect + predicat + complement. Schimbarea pozițiilor poate provoca dificultăți semantice, ca în următorul exemplu: „Cerul se deșira în curcubee repetate. / Pe dunga lor, săgeata trupului, în sus, / fiece vîrstă-și încorda; tăind la jumătate / arcul culorilor, supus/" (*Mișcare în sus*, 1964/1985 I).

Ordinea firească este: „fiece vîrstă-și încorda săgeata trupului". Antepunerea complementului direct și opacizarea relației cu verbul nu numai prin ecranarea datorată subiectului, ci și printr-un alt complement, circumstanțial, care mărește distanța față de verb, creează în primul moment dificultăți de înțelegere. În plus, complementul direct face parte din alt vers, în timp ce în versul care conține predicatul se introduce și un ingambament, iar în versul următor apare o altă inversiune cu predicația suspendată: „arcul culorilor (care este) supus".

De cele mai multe ori astfel de inversiuni produc ambiguitate. Cine supune „arcul culorilor"? Subiectul cel mai apropiat este „(fiece) vîrstă", dar tot atât de bine pot fi acceptate ca subiecte și „săgeata (trupului)", cel mai probabil, sau chiar „cerul", care este la mare distanță.

Posibilele asociații semantice constituie un liant în această topică contorsionată. „Curcubeele" se asociază cu „arcul culorilor", iar „arc" atrage semantic „săgeata" și „încorda". Metafora vârstei ce își încordează

Scanned with OKEN Scanner

trupul, tăind şi supunând arcul culorilor din curcubeu, ca aspiraţie spre ceea ce este înalt, se dezvăluie cu oarecare dificultate, ceea ce obligă cititorul să se oprească o clipă şi să mediteze asupra alcătuirii sintactice a textului. În felul acesta, obiectul atenţiei cititorului devine chiar textul ca atare. O analiză sumară (firește, nu de tipul celei de mai sus) se produce mai rapid sau mai lent în mintea fiecărui cititor. Dacă o astfel de „analiză" nu se realizează, fragmentul pare uşor incoerent.

Vom mai prezenta câteva asemenea inversiuni de mică dificultate. „Timp suspendat, ţie, copilărie, / văzduhu-ţi lingea talpa şi gleznele//" (*Mister de băieţi*, 1960/1985 I). La o lectură superficială, complementul indirect poate fi considerat „timp". O mică permutare a cuvintelor ne conduce la ordinea firească a relaţiilor sintactice: „ţie, copilărie, timp suspendat...", „copilărie" fiind complementul indirect, iar „timp suspendat", apoziţie. Asociaţiile semantice devin astfel mult mai fireşti. „Copilărie" se mai asociază cu tema „copil", la care, în mod normal, se asociază „talpa" şi „gleznele". Asocierea semantică a ultimelor cuvinte cu „timp", fie el şi „suspendat", ar fi forţată.

O altă inversiune, ca cea din exemplul următor: „Joc de treceri mai iuţi, mai încete, / [...] / de-asupra mai încetului meu trup / tîrîndu-se de gînd, asemenea caprelor, seara, / de funie/". (*Enghidu*, 1965/1985 I), constă în antepoziţionarea unui adjectiv la un grad de comparaţie, ceea ce conferă discursului un caracter emfatic. Ea trebuie însă integrată în metafora trupului rămas mult în urma gândului, „jocurile de treceri mai iuţi", referindu-se la „gînd", iar „cele mai încete" – la „trup". Imaginea devine intuitivă datorită comparaţiei de la sfârşit.

Iată în exemplul următor cum simpla antepunere a determinantului într-un grup nominal, în care atributul (adjectiv provenit din participiu) este flancat de o parte şi de alta de două complemente, datorate sensului verbal al adjectivului, creează parcă o impresie de *straniu*, în concordanţă cu o anumită atmosferă pe care o creează versurile: „De-aceea cînd mă ard în străfundul ochilor / niciodată atinsele de mine lumini, / suavă durere albastră-mi întind peste creştet, să-mi ţină loc de cer/". (*Enghidu*, 1965/1985 I).

Scanned with OKEN Scanner

O altă inversiune, plasată într-un context cu predicaţia neexprimată direct, poate să facă discursul neinteligibil la prima vedere: „Timpul, el singur peste tot, eu însumi, / şi după aceea./" (*Enghidu*, 1965/1985 I). Ordinea firească, care face sesizabilă de îndată predicaţia suspendată, ar fi următoarea: „Timpul, el singur (este) peste tot şi, după aceea, (sînt) eu însumi".

După cum s-a putut observa, ultimele trei exemple sunt din aceeaşi poezie. Este specific pentru *NS* să exerseze un procedeu, rafinându-l aproape până la epuizare, în una şi aceeaşi poezie şi chiar în mai multe poezii scrise în aceeaşi perioadă. Aceasta arată că de mai multe ori înţelesurile se supun procedeului însuşi, că modul de articulare a limbajului îl obsedează pe poet, că în acest domeniu caută să inoveze şi, prin repetiţii, uneori ostentative, să centreze atenţia cititorului asupra procedeelor de limbaj.

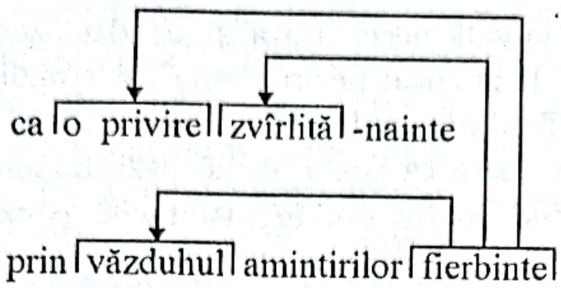
Să mai dăm câteva exemple de inversiuni.

În versurile: „Numai un gînd dacă-l întorc, de la tine, / nu mai regăsesc, înapoia-mi, nimic. / Depun mărturie-n genunchi despre-acestea, / cuvinte pentru nici o ureche ridic/". (*Andru plîngînd*, 1967/1985 I), antepunerea complementului direct al verbului „ridic" (probabil, din necesităţi de rimă) complică înţelegerea prin lipsa dublei negaţii şi prin antepunerea unui alt determinant între complementul direct şi verb.

Într-o altă poezie se produce o inversiune în cadrul construcţiei cu pronumele de întărire „tine însuţi", care este foarte sudată. Din această cauză inversiunea şochează puternic: „şi dacă fierbinţeala mare ţi se arată ca şi cum te-ai / vedea pe însuţi tine de la o depărtare arsă" (*Învăţăturile cuiva către fiul său*, 1978/1985 II). Atragem atenţia şi asupra ingambamentului care desparte chiar verbul de auxiliarul său, precum şi asupra asocierii semantice la mare distanţă dintre „fierbinţeala mare" şi „arsă".

3.2. Spre deosebire de i n v e r s i u n e, care înseamnă permutarea locurilor între două elemente relaţionate sintactic, prin d i s l o c a r e înţelegem plasarea elementelor, care ar trebui să fie unul lângă altul, la distanţe mari şi foarte mari, astfel încât prima impresie este de incoerenţă sau măcar de dificultate în înţelegerea discursului. În exemplul:

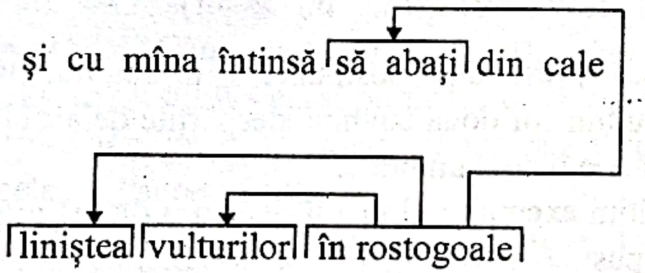
Scanned with OKEN Scanner



(*Cîntec despre adolescenţa eroului*, 1960/1985 I).

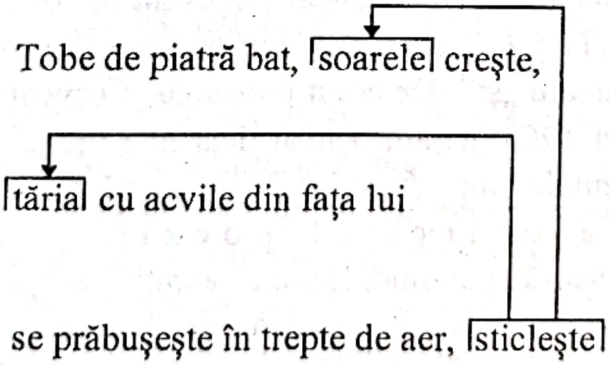
considerăm că „fierbinte" determină „o privire", deşi el poate fi şi determinant pentru „văzduhul" sau chiar pentru „zvîrlită". În orice caz, tendinţa firească de a relaţiona pe „fierbinte", puternic accentuat poetic datorită poziţiei, cu elementul anterior, „amintirilor", se izbeşte de lipsa acordului, ceea ce obligă la repoziţionări mai apropiate sau mai depărtate.

Iată alte două exemple de acelaşi tip. Unul din aceeaşi poezie:



Determinantul „în rostogoale" poate fi asociat şi cu „liniştea" şi cu „vulturii". Cel mai probabil, el determină însă verbul „să abaţi", căci celelalte două posibilităţi presupun o predicaţie suspendată.

Alt exemplu este dintr-o poezie din aceeaşi perioadă:



(*O călărie în zori*, 1960/1985 I).

Pauza impusă de virgulă accentuează şi de data aceasta cuvântul „sticleşte", care poate fi predicat pentru „tăria", dar mult mai probabil pentru „soarele", dată fiind compatibilitatea semantică.

Se verifică din nou ideea că poetul evidenţiază un anumit procedeu prin repetiţie în aceeaşi poezie sau în mai multe poezii din aceeaşi perioadă de creaţie.

Un alt tip de dislocare este de felul celei pe care o ilustrează următoarele versuri:

Această ramură a poeziei
a cărei umbră pe pământ
şi duh de vînt şi de zăpadă
lent clătinîndu-o, îi sunt.

(*Insignă*, 1972/1985 II).

Ordinea firească presupune postpunerea articolului la pronumele „care" şi mutarea ultimelor două cuvinte, despărţite de altfel prin virgulă, după pronume: „căreia îi sunt umbră..."

În sfârşit, un ultim exemplu: „Luna tăiase cu o dungă argintie / marea cea mare în două pustie/" (*Nod 20*, 1982). Complementul indirect sau de mod „în două" este la mare depărtare faţă de verb şi inserat între cele două determinări ale complementului direct într-un aranjament care face ca accentul să cadă pe cuvântul „pustie", în rimă cu „argintie".

3.3. Un alt procedeu sintactic care apare frecvent în poezia lui *NS* este un gen de d i s t o r s i u n e, care, în mod curios, se realizează cu ajutorul conjuncţiei coordonatoare „şi". De acest procedeu, frecvent la toţi poeţii din perioada de după 1960, ne-am ocupat deja în LPRN. Aici vrem să dăm mai multe exemple din *NS* şi să le comentăm din perspectiva l i m b a j u l u i c a o b i e c t a l p o e z i e i, deoarece şi acest procedeu, care şochează puternic, atrage atenţia asupra construirii limbajului. Cititorul este derutat şi obligat la o analiză care să-i dezvăluie coerenţa discursului.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o poezie din primii ani de creaţie, procedeul apare într-o formă mai puţin îndrăzneaţă: „Vieţi revărsate-au fost, ori nouri tragici / pe sub un *cer cu stele fixe şi etern./*" (*Mişcare în sus*, 1964/1985 I). În acest exemplu, potrivirea semantică atenuează distorsiunea pe care o creează asocierea prin „şi" a unui substantiv cu un adjectiv: *stele + etern*. Exemplul poate fi interpretat şi ca o inversiune: *cer etern cu stele fixe*.

De altfel, în aceeaşi poezie, mai apare o construcţie nefirească cu „şi", care se datorează însă unei dislocări: „cînd stam, subţire piatră-n sclipăt, / *nemişcător şi drept, / şi surîdeam/*". Aici „surîdeam" nu se asociază cu „nemişcător şi drept", ci cu „stam". Virgula ne obligă la acest decupaj. În ambele exemple, ultimul cuvânt precedat de „şi" este puternic accentuat din punct de vedere poetic.

Pe o inversiune se bazează construcţia şi în exemplele următoare: „De după negru, deschide / absenţa asorbitoare / tăiate în cruce, de-*o gură / cu fildeşi, şi vorbitoare./*" (*Ideea cu gură*, 1967/1985 I); „Stă piatra *ca proasta şi neîntrebată* (*Chiar aşa*, 1972/1985 II).

Pe parcursul creaţiei lui *NS* acest procedeu devine tot mai îndrăzneţ, în sensul că sunt asociate prin „şi" clase gramaticale diferite, cu efecte de înţeles dintre cele mai neprevăzute.

Mai frecvente sunt situaţiile cu „şi" interpus între substantiv şi adjectiv. În mod obişnuit, construcţia este foarte sudată: „Mai liniştiţi decît toată viaţa noastră / *culoare* fi-vom şi *albastră./*" (*Defăimarea răului*, 1978/1985 II). Grupul nominal în discuţie este complement dislocat de verb prin inversiune. Introducerea verbului între substantiv şi atributul său necesită din punct de vedere ritmic o silabă în plus. „Şi" suplineşte această silabă, dar în acelaşi timp produce o distorsiune şi o accentuare a ultimului cuvânt.

Într-un alt exemplu: „Alerg *în patru labe şi nebun*, / schelecăi, latru după el acum,/" (*Mozart şi cîinele spaniol, Nod 21*, 1982), ar fi vorba de o simplă inversiune cu ingambament „nebun / schelecăi", dacă cele două cuvinte nu ar fi despărţite prin virgulă. De aceea putem să relaţionăm pe „nebun" cu celălalt complement al lui „alerg" ţinând seama însă că, fiind adjectiv, „nebun" determină totuşi subiectul (eu sunt nebun). Din acest

Scanned with OKEN Scanner

motiv distorsiunea este foarte puternică, chiar dacă nu lasă impresia din cauza vecinătății cu „schelecăi".

Din aceeaşi categorie face parte şi exemplul: „Ah, ce miros în creier au / cuvintele nemaigîndite / cînd parcă infinitele stăteau / în punct, şi logodite./" (*Scrisori*, 1985 II). Şi de data aceasta se interpune „şi" între un substantiv şi un adjectiv (provenit din participiu), substantivul fiind un complement, iar adjectivul un atribut. Nu ar fi exclusă nici interpretarea „cuvintele logodite în punct", dacă nu ar exista virgula şi conjuncția. Obscuritatea semantică accentuează parcă şi mai mult distorsiunea sintactică.

Procedeul este atât de experimentat de poet, încât asociază şi, în acelaşi timp, distorsionează prin „şi" un adjectiv, component al unui nume propriu, de un alt adjectiv: „Cînd ninge peste *Marea Neagră şi întinsă./*" (*Nod 17*, 1982). Construcția pune în evidență etimologia numelui propriu, care, de obicei, fiind marcă a individualizării, nu este analizată de vorbitor.

Şi mai şocante sunt construcțiile în care adjectivul apare împreună cu alte clase de cuvinte: „Şi lasă-ne *izbiți şi duşi, şi doi, / şi lungi*, cînd movurile pier./" (*Măştile de fier*, 1967/1985 I). Aici numeralul este introdus într-o serie de adjective. El nu ocupă locul final în serie, dar este totuşi la sfârşit de vers, poziție care îi conferă o accentuare poetică, cu atât mai mult, cu cât se detaşează net de context, tocmai pentru că cititorul s-ar aştepta ca toți determinanții să facă parte din aceeaşi clasă gramaticală. Deoarece „doi" determină complementul direct („-ne"), şi adjectivele, care de altfel sunt acordate, determină mai ales complementul direct şi în mai mică măsură verbul. (Spunem „în mai mică măsură", deoarece nici această ultimă relație nu poate fi ignorată.)

Într-un alt exemplu: „Dar mi-am întors capul şi m-am uitat înapoi, / la doi ochi îngenați, / cu *ochii mei doi / şi împărați./* (*Nod 4*, 1982), ultimul cuvânt este separat sintactic de numeralul ce îl precede, ceea ce se susține şi semantic. „Ochii sunt doi" de la natură şi, în principiu, la toată lumea, pe când „împărați", care aici este adjectiv, sunt numai ai poetului. Şi de data aceasta este vorba, de fapt, de o dislocare pe care dacă o eliminăm,

Scanned with OKEN Scanner

obţinem „doi ochi îngenaţi şi împăraţi". Dar şi aşa „împăraţi" nu este pe acelaşi plan semantic cu „îngenaţi", astfel încât distorsiunea este oricum resimţită.

Iată şi un alt exemplu: „Ei n-au ştiut nici să citească / leul în alergare, / că *literă preeste şi zeiască./*" (*Amintiri de cînd eram piatră*, 1978/1985 II). Inversiunea numelui predicativ, distorsionată prin folosirea conjuncţiei „şi" se asociază şi cu forma „preeste", cu iz arhaic şi bisericesc (prefixul folosindu-se mai ales la adjective şi substantive). Ordinea firească „preeste literă şi zeiască" revine la interpunerea lui „şi" între substantiv şi adjectivul său.

Am analizat acest procedeu imediat după inversiune şi dislocare, deoarece astfel de construcţii cu „şi" devin cât se poate de fireşti dacă permutăm elementele şi îndepărtăm conjuncţia. Uneori este suficient să îndepărtăm doar conjuncţia pentru ca impresia de distorsiune să dispară.

3.4. Printre nenumăratele valori ale prepoziţiei „de" în anumite construcţii, am analizat în LPRN una care este mult valorificată de poezie, deoarece ascunde o comparaţie. După cum arătam, astfel de comparaţii exprimate cu ajutorul prepoziţiei „de" au devenit în limbă catahreze: „munte de om", „bobocel de fată" etc. În poezia de care ne ocupăm, datorită distanţei semantice mari dintre termeni, astfel de expresii sunt uneori de o mare subtilitate, iar alteori, pur şi simplu, şocante.

La fel de expresivă este şi o altă valoare a prepoziţiei „de" care apare în construcţii de tipul „o mîndreţe de fată", „o răutate de om". Aici apare marca „superlativ", la care contribuie şi înţelesul primului element din grup.

Acest procedeu este mult valorificat de *NS*. El este folosit deseori în construcţii dislocate, mărind astfel dificultatea sesizării imediate a relaţiilor sintactice fireşti: „Pe *iutele* să-l omorîm de cerb stretin" (*Săgetarea cerbului stretin şi harponarea peştelui vidros*, 1978/1985 II). Alteori este repetat ostentativ în aceeaşi poezie: „Unde ne zbori, în care înţelesuri, / în ce *puţin de trup măreţ de zeu* / în ce *înaltă, nedistinctă de vorbire* / din care absentează tu şi eu,/" (*Schimbarea*, 1978/1985 II). Să

Scanned with OKEN Scanner

remarcăm şi relaţiile de quasioximoron din expresiile respective: trup măreţ / trup puţin, vorbire înaltă / vorbire nedistinctă.

Iată şi un alt exemplu în care procedeul este dus la extrem: „Ah, iubito, tu, de draga mea / în secundă te-aş şi îngheţa./" (*Ea*, 1985 II) şi altele în care „de" asociază un substantiv cu un adverb: „Clinteşte-te şi fă-te roată / *iubita mea de niciodată./*" (*Scrisori*, 1985 II) sau un verb cu un adverb: „Nu *voi muri de niciodată*" (*Hieroglifa*, 1985 II).

Uneori funcţia cauzală a prepoziţiei „de" (cf. „mor de foame") apare în asocieri de cuvinte cu totul neobişnuite: „Ninge-o pînă *îngheaţă de alb*" (*Încercarea lui Iov*, 1979/1985 II), „*Ni se face somn de frumuseţe / şi moarte de subliml*" (*Liniştea de după mit*, 1979/1985 II). Neobişnuită este şi expresia „mi se face moarte" după modelul „mi se face somn".

Am prezentat în acest context valorile deosebite pe care le capătă prepoziţia „de", deoarece am considerat că în situaţiile prezentate ea face parte dintr-o expresie în care există o relaţionare sintactică strictă. Consecinţele unor relaţionări îndrăzneţe în cadrul unor astfel de expresii apar, firește, în plan semantic.

3.5. În continuare, vom mai da câteva exemple de asocieri semantice, rezultate din relaţii sintactice, care frapează, derutează sau pur şi simplu produc încântare datorită ingeniozităţii combinaţiilor. Atenţia se opreşte fără voie asupra lor şi, oprindu-se, cititorul descoperă nu numai înţelesurile ascunse, ci şi frumuseţea unor figuri de limbaj.

Exemplele, alese la întâmplare, nici nu mai au nevoie de comentarii. Specificăm doar că atenţia trebuie îndreptată spre relaţiile sintactice dintre verb şi determinanţii lui, urmărind incompatibilităţile semantice şi figurile care se formează.

Singurul criteriu al enumerării este cel cronologic:

> şi miezul de lavă îl iau şi îl pun
> [...]
> Şi, întruna,
> dinspre mine spre tine răsar şi apun.
>
> (*Visul unei nopţi de iarnă*, 1964/1985 I).

Scanned with OKEN Scanner

şi treci prin aşteptarea mea de-atunci
ca prin fantoma unui arc de triumf.

(*Sfîrşit de anotimp*, 1964/1985 I).

Pe însumi mă dor, în scurta trecere.

(*Enghidu*, 1965/1985 I).

M-apasă luna peste faţă,
peste piept, peste memorie,
[...]
pînă cînd se-negreşte singurătatea
care mă arginta.

(*Vechi cîntec soldăţesc*, 1965/1985 I).

braţul tău să alerge peste braţul meu,
cum aleargă un cîine de vînătoare
de-a lungul strigătului de luptă
al stăpînului.

(*O armură*, 1967/1985 I).

numai să aibă atîta sabie
şi-n dinte tremurătură de stea,
şi o cu totul altă corabie
dacă vrea, cine vrea...

(*Menhir*, 1967/1985 I).

Timpul se spărsese;
[...]
în glezne trecea o lună,
în genunchi o zi, în coastă o oră,
pe limbă un minut şi-n tîmplă
o secundă.

(*Aeroport de toamnă*, 1967/1985 I).

Scanned with OKEN Scanner

Dorm pavilioanele urechii, fuge
pe timpan o stafie trează.

(*Douăsprezece noaptea, cu dor*, 1967/1985 I).

se putea cînta pe cozile stelelor căzătoare,

(*Pierderea cunoştinţei prin cunoaştere*, 1970/1985 I).

[...] Ce arvună
şi ce stare mult prea bună
de a fi soi de mîncare
la un bot căscat, de zare.

(*Feluri*, 1970/1985 II).

Plouă peste infinit. Murdar de noroi
sau, născător de noroi e infinitul.

(*Numărătoarea*, 1970/1985 II).

Şi-n tihnă rea
îmi beau paharul
cînd roabele patruzeci la număr
se piaptănă
şi duhul electronului mă luminează.

(*Uneori*, 1970/1985 II).

Dar eu sunt mort
ca un glonte
tras în amintirile
unui nou născut.

(*Cîntec de încurajare pentru zeul Andia*, 1971/1985 II).

Iar mai decade de sub sprînceană, peste surîs
umbra stelei polare.

(*Ciuleandra*, 1972/1985 II).

Scanned with OKEN Scanner

Moartea calului
se odihneşte în fundul ochiului meu.
(*Nimic nu este altceva*, 1972/1985 II).

Culcă tu în fundul ochiului albastru
animalul rănit cu vederea de mine.
(*Alunecarea gîndului*, 1972/1985 II).

Ea stă singură acum la ultimul etaj,
mirosul ei suav pîlpîie,
oraşul se îndepărtează – înhămat la cîinii
vagabonzi şi flămînzi.
(*La ultimul etaj*, 1972/1985 II).

Ai mai putea tu oare
să pui mîna pe privire?
Ai fi în stare tu să intri într-o vedere?
(*Starea cîntecului*, 1972/1985 II).

Îmi pun cuvîntul pe gîndire
şi ea se rupe strigînd şi urlînd.
(*Fiziologia unui sentiment*, 1978/1985 II).

Bărbatul este un animal indirect.
[...]
frig îi e
tot timpul de alte stele.
(*A pierde tot ce se poate pierde*, 1978/1985 II).

Deodată gîndul mi s-a schimbat în vedere
[...]
Un fel de creştere de picior
pentru salt pe secundă.
(*Blîndele şi ferocele activităţii ale însufleţitelor şi neînsufleţitelor*, 1978/1985 II).

Scanned with OKEN Scanner

Pe această femeie iubită
timpul cade şi ninge.

(*Privind-o, mama mea*, 1978/1985 II).

Stelele răgeau de lumină, născîndu-şi teii.

(*Ararea*, 1979/1985 II).

plutea o floare de tei
în lăuntru unei gîndiri abstracte.

(*Semn I*, 1982).

Mi-aduc aminte, căzusem de pe cal,
şi stam în iarbă înroşit,
ca o făptură de oval
şi de furnici călătorit.

(*Nod 6*, 1982).

Mai stau o înserare

(*Nod 32*, 1982).

şi iar am căzut dinspre dimineaţă spre seară
spre foarte seară.

(*Trepte*, 1985 II).

Exemplele de mai sus nu intră exact în categoria celor analizate în paragrafele precedente. Cu aceste exemple se poate ilustra ideea că lumile posibile pe care le creează poezia sunt uneori stranii, derutante şi fascinante, deoarece prin procedee de limbaj se născocesc nu numai obiecte care nu există ca atare în realitate, dar şi acţiuni sau stări, greu de imaginat în lipsa unei fantezii bogate şi cultivate.

„O făptură de oval călătorită de furnici", „stelele care scot răgete de lumină", „bărbatul căruia îi este frig de alte stele", „privirea care poate fi atinsă cu mîna", „oraşul îndepărtîndu-se, înhămat la cîinii vagabonzi şi

Scanned with OKEN Scanner

flămînzi", „steaua polară care decade de sub sprînceană peste surîs", „duhul electronului care luminează", „infinitul care naşte noroi", „stafie trează care fuge pe timpan", „tremurătura de stea în dinte", toate acestea par absurde din punctul de vedere al lumii obişnuite. În interiorul lumilor poetice ele îşi găsesc însă sensul. Cititorul trebuie să accepte convenţia poetică, să intre în interiorul acestei lumi şi să o judece în coordonatele pe care ea le impune. Din punctul de vedere al regulilor limbii, exprimările de mai sus sunt însă ca nişte strigăte care produc surpriză şi, dincolo de lumea poetică în care ele se armonizează, cititorul nu poate să nu sesizeze şi ingeniozitatea cu care limba este modelată. Fascinaţia cea mai mare o reprezintă tocmai aceste valenţe ascunse ale limbii, pe care poezia le scoate la lumină şi le pune în valoare. Dacă un cititor neavizat nu poate depăşi o anumită expresie pe care nu o înţelege sau dacă altul, ultracompetent, se extaziază în faţa aceleiaşi exprimări pentru subtilitatea ei, şi într-un caz, şi în celălalt, expresia în sine devine obiectul poeziei. Este ceea ce şi poetul doreşte să vizeze în mod expres.

3.6. Ca o observaţie generală pentru toate situaţiile şi exemplele de până acum, putem spune că dificultăţile în sesizarea înţelesurilor diferitelor sintagme şi a sensurilor generale pe care le degajă textele cresc foarte mult deoarece într-o singură poezie sunt aglomerate nenumărate procedee prin care înţelesurile şi sensurile sunt opacizate. De aceea pentru un cititor ocazional de poezie textul poate să pară ininteligibil sau greu inteligibil. Un cititor avizat, cu experienţa unor lecturi permanente, sesizează şi procedeele prin care poetul atrage atenţia asupra limbajului ca obiect, dar şi înţelesurile uneori ascunse, pe care poezia le exprimă.

Iată cum în una şi aceeaşi poezie (*Scrisori*, 1985 II), formată, e drept, din mai multe părţi cu structuri prozodice diferite, apare un cumul de procedee care opacizează înţelesurile şi focalizează atenţia asupra limbajului: „Ah, ce miros în creier au / cuvintele nemaigîndite / cînd parcă infinitele stăteau / în punct şi logodite/" (incompatibilitate semantică: „cuvintele au miros", articularea adjectivului postpus „cuvintele infinitele" şi distorsiunea prin „şi" analizată mai sus); „fulgii

mulţi şi mari din unduioase / din altă dată ierni/" (ingambament şi inversiune); „şi totuşi ce miros sublim / se răspîndeşte-n creier / de din cuvîntul care nu-l rostim/" (incompatibilitate semantică şi cumul de prepoziţii „de din"); „Jupiter se gîndeşte numai în cai şi în greci" (incompatibilitate semantică ce se explică prin calchierea expresiei „a se bate în săbii"); „Mă şi întreb uneori, privind spre muntele Olimp / Să-l mai rănesc pe zeu, să nu-l mai rănesc? / În rest, află despre mine / că mama este încă în viaţă./" (incompatibilitate semantică între primele două versuri şi ultimele două; schimbarea registrului cu efecte de umor); „iubita mea de niciodată" (valoare specială a prepoziţiei „de", analizată deja); „Şi du-te şi zboară-te" (complement direct la un verb intranzitiv); „Ah, ţi-aş pune roţi la gene / să-mi simt mama cînd mă geme/" (incompatibilitate semantică, în prima propoziţie, şi folosirea unui complement direct pentru verbul intranzitiv „geme"); „Şi ţi-aş pune sub călcîie / umbra de copil dintîie/" (acordul numeralului invariabil „dintîi"); „... hai să tăcem natura / pe toate lucrurile eu te rog să le tăcem/" (complement direct la un verb intranzitiv); „adu-mi aminte de (cele) ce nu s-a(u) întîmplat niciodată", „Mîine îmi voi dura un mormînt / în fostul ce sunt,/", „Ce somn mi s-a făcut de tine, plopule," (incompatibilităţi semantice).

Atâtea abateri de la regulile gramaticale şi semantice ale limbii, aglomerate într-o singură poezie, poate îndritui părerea că un astfel de text nu poate fi pe deplin coerent. Se întâmplă însă adesea ca mai ales organizarea textuală, relaţiile ce se stabilesc la mare depărtare între cuvintele unui text, să realizeze o coerenţă globală din perspectiva căreia pot fi reconsiderate toate abaterile locale. Înţelesurile devin consonante, iar semnificaţiile generale se impun parcă de la sine.

4. Alteori însă organizarea textului este de aşa natură încât poetul dirijează atenţia asupra construirii textului însuşi, ca o altă modalitate de a pune în evidenţă *limbajul ca obiect al poeziei*, de data aceasta, într-o manieră mult mai complexă.

Un mod de a atrage atenţia cititorului asupra textului este focalizarea ei asupra perfecţiunii prozodice, precum şi asupra simetriilor, repetiţiilor şi

paralelismelor de tot felul. Nu este întâmplător faptul că nenumăratele analize pe care Jakobson le-a făcut, singur sau în colaborare, ca ilustrare a celebrului său principiu poetic (autovizarea mesajului), surprind repetiţii de la cele fonologice la cele lexicale, paralelisme şi simetrii între diferitele părţi ale textului.

Armonia prozodică, simetriile sintactice, figurile poetice, toate aceste procedee, care fac din poezie un „obiect frumos", sunt realizate prin limbaj. Atenţia cititorului se opreşte mai întâi asupra lor şi le apreciază ca *frumuseţe în sine* şi abia apoi trece spre sensurile poetice profunde.

4.1. În general, prozodia şi figurile poetice (structura de suprafaţă a textului) sunt mai puţin cultivate în poezia neomodernă, fiind considerate procedee epuizate din punct de vedere poetic. Dar, chiar unui mare poet ca Nichita Stănescu îi place să-şi arate virtuozitatea şi la acest nivel al discursului. Pentru a arăta însă că o face efectiv dintr-o plăcere a performanţei (aşa cum de altfel o fac toţi poeţii din această perioadă), de cele mai multe ori, poetul parodiază cântecele din jocurile de copii. Singura lor raţiune pare a fi încântarea sonoră şi crearea unui ritm dinamic. Sensurile cuvintelor parcă zboară şi se asociază la întâmplare.

Se înţelege că în astfel de cazuri atenţia cititorului este dirijată spre prozodie şi spre asocierile semantice din aproape în aproape. Toate poeziile de acest tip abundă în repetiţii şi paralelisme. Iată un astfel de exemplu: „N-ai să vii şi n-ai să morţi, / N-ai să şapte între sorţi / N-ai să iarnă, primăvară / N-ai să doamnă, domnişoară. // Pe fundalul cel albastru / din al ochiului meu vast / meteor ai fost şi astru / şi incest ai fost, prea cast. // Uite-aşa rămînem orbi / surzi şi ciungi de un cuvînt. / Soarbe-mă de poţi să sorbi / „S" e rece azi sin sunt//" (*N-ai să vii*, 1970/1985 II).

O semnificaţie profundă, de ordin general, este greu de găsit într-o astfel de poezie. Se pot observa cu uşurinţă incompatibilităţile de înţeles între propoziţii, oximoronul „incest cast" şi expresia „n-ai să morţi", calchiată după expresia „n-ai să vii", pe baza unei omonimii analizată în mod intenţionat greşit. Cu toate acestea, poezia încântă prin ritmul ei vesel, prin asociaţiile absurde şi prin inventivitate. Doar ultimul vers aruncă o umbră de gravitate asupra unui joc vesel de cuvinte.

Scanned with OKEN Scanner

Aceeaşi inocenţă şi veselie degajă şi poezia *Menuet*, 1972/1985 II în prima ei parte: „Vine un copil, face o reverenţă / şi moare. / Vin doi copii, fac o reverenţă / şi mor. / Vin patru copii, / fac o reverenţă. / Vin cinci copii, / fac o reverenţă. / Şase vine singur. / După el vine o hienă, / după ea vine o liră./". „A muri" nu pare a avea aici semnificaţia obişnuită a cuvântului. Mai curând este o simulare a morţii în cadrul unui joc de copii, intenţia poeziei fiind aceea de a-i învăţa să numere, dovadă versul „Şase vine singur". Este ca şi cum numărul ar deveni un nume de copil. Enumerarea din ultimele două versuri măreşte absurdul.

Partea a doua a poeziei se înscrie însă în alt registru. Ea apare grafic după o pauză şi are versurile mai lungi: „Deodată apare îngerul. / El mă ţinteşte cu ochii lui fireşti în ochi / în timp ce zăngăne în mîna dreaptă / o monedă. / – Cap sau pajură? Mă întreabă / – Pajură!/". Citind această a doua parte, cititorul reconstituie, probabil, prima parte a poeziei din perspectiva ideii că moartea este un joc al hazardului, care nu ocoleşte pe nimeni, iar viaţa durează „cît să faci o reverenţă". Parcă ar fi o derulare a unui film cu o viteză atât de mare, încât şi ceea ce este grav devine comic, rizibil.

Şi alte poezii, care au aparenţa cântecelor din jocurile de copii, datorită versurilor scurte, uşor de reţinut, şi a repetiţiilor obsedante, ce îndeamnă parcă la mişcări ritmice sau în cerc, au, de fapt, un sens tragic: „Soldatul mărşăluia, mărşăluia, / mărşăluia / pînă cînd / pînă la genunchi / piciorul i se tocea, i se tocea / pînă cînd trunchiul / pînă la coate / i se tocea, i se tocea, / i se tocea / pînă cînd / pînă la sprîncene orbea / orbea, orbea / pînă cînd / părul lui iarbă neagră era. / Un cal alb venea / şi o păştea. / I-ha-ha, i-ha / i-ha.//" (*Tocirea*, 1979/1985 II).

Uneori astfel de poezii ascund chiar sensuri filosofice, deosebit de sofisticate: „Ce, tu eşti numai pentru privit! / Ce, tu crezi că moartea e numai pentru murit! / Ce, tu crezi că soarele e numai pentru răsărit! / Ce tu crezi că inima e numai pentru bătut! / Tu crezi că spirala cochiliei / pentru cornul melcului e numai un scut! / Ce crezi tu, că ce se crede / e verde din iarba verde! / Ce crezi tu, că eu şi tu / suntem da, sau suntem nu! / Ce crezi tu! / U!//" (*şo, pe zeiţă*, 1979). Începând cu titlul, al cărui prim cuvânt face parte dintr-un limbaj special, continuând cu repetiţiile şi

Scanned with OKEN Scanner

terminând cu o interjecţie, obişnuită în limbajul copiilor, această poezie ar putea să pară la prima vedere un simplu amuzament. Ea este însă o veritabilă artă poetică, în concordanţă cu atâtea alte poezii ale lui *NS*. Zeiţa (poeziei) este interpelată pe un ton copilăros şi puţin arţăgos asupra unor presupuse simplificări în înţelegerea lumii şi a artei. Discursul este de fapt o pledoarie pentru a trece dincolo de aparenţa lucrurilor, de a depăşi cunoştinţele devenite bunuri comune, de a transcende lumea empirică a lui „da" şi „nu", pentru a ajunge la o lume cu mai multe valenţe. Fantezia compune o altă lume posibilă, după propriile ei legi imprevizibile.

Dacă în exemplele date mai sus se parodiază maniera cântecelor din jocurile de copii, în alte poezii, cu o structură de suprafaţă perfect organizată prozodic şi încărcată de analogii, paralelisme şi repetiţii, se parodiază anumite curente sau specii literare. Poezia *În dulcele stil clasic*, care dă şi titlul volumului din 1970, nici nu mai are nevoie de comentarii: „Dintr-un bolovan coboară / pasul tău de domnişoară / Dintr-o frunză verde, pală / pasul tău de domnişoară./ ş.a.m.d. (1970/1985 II).

O altă poezie parodiază trăsăturile curentului simbolist: „Geme acest apus de soare, / tăiată beregată / cînd pe o altă mare / pluteşte o fregată. // Cad din lumina moale / reci frunze încă o dată / cînd pe o altă mare / pluteşte o fregată. // Şi verdele îmi pare străpuns de o săgeată / cînd pe o altă mare / pluteşte o fregată. // Cuvintele sunt rare, / odată, niciodată / cînd pe o altă mare / pluteşte o fregată.//" ş.a.m.d. (*Marină*, 1972/1985 II).

Întinderile plutitoare ale mărilor, apusurile de soare, anotimpurile cu „lumină moale" şi cu „frunze reci", imprecizia temporală („odată, niciodată") şi mai ales repetiţiile, ca într-un ritual fără de sfârşit, sunt tot atâtea elemente ce fac din aceste versuri un pandant al unei poezii simboliste, încărcate de mister.

Şi de data aceasta atenţia cititorului, mai ales dacă este unul avizat, se îndreaptă spre acele semne textuale ce trimit la ideea de „discurs poetic simbolist" şi nicidecum spre referentul care, rupt de atmosfera poetică creată, constă în simpla constatare banală că „o ambarcaţiune pluteşte pe mare".

Scanned with OKEN Scanner

Singurele asociaţii mai îndrăzneţe sunt comparaţia apusului de soare cu „o beregată tăiată" şi „verdele străpuns de o săgeată". De data aceasta ele atrag atenţia cititorului ca mărci ale limbajului poetic dintr-o perioadă ulterioară. În plus, ele sunt în consonanţă cu ultima strofă a poeziei, care oferă o imagine răsturnată a mării: „O mare suspendată / pluteşte ca un nour / cad peşti de sus ca ploaia, / doamne, / înaintează o mare suspendată...//". Este ca şi cum poetul, contemplând cerul la apus, asemenea „unei mări suspendate", imaginează o altă mare, în registru simbolist. Parcă ar fi două lumi privite în oglinzi paralele. Din perspectiva ultimei strofe, primele două versuri din fiecare strofă anterioară pot fi asociate unei sublumi a poeziei (contemplaţia), iar următoarele două, care se repetă, pot fi asociate altei sublumi posibile, aceea a reveriei poetice.

4.2. Este ştiut că poezia actuală are o preferinţă evidentă pentru forma liberă a versului şi a compoziţiei poeziei. Cu toate acestea, şi poeţii de după 1960 îşi încearcă virtuozitatea în poezii cu formă fixă.

Fascinaţia orientului aduce cu sine şi interesul pentru un tip de poezie cu formă fixă numită *h a i k u* (pentru o perspectivă istorică şi descriptivă *v.* Vasiliu, Steiciuc, 1989). Din punct de vedere prozodic, poezia trebuie să se supună următoarelor reguli: să conţină 3 versuri, iar numărul total al silabelor să fie de 17, repartizate astfel: 5-7-5. Se înţelege că o astfel de concentrare a formei impune o esenţializare a înţelesurilor şi o mare putere de sugestie.

În a doua parte a creaţiei sale, şi *NS* scrie un număr de poeme „în spirit de haiku", cum se exprimă poetul. El păstrează deci sensul profund al poeziei de atmosferă, care este „haiku"-ul şi mai puţin rigorile regulilor prozodice.

Primele două haiku-uri, care apar în volumul *Epica Magna*, 1978, au câte trei versuri totalizând 17 silabe, dar silabele nu sunt repartizate în versuri după schema clasică: „Mă muşcă un cîine / ah, privesc prin el / ca printr-o fereastră.//" (*haiku*, 1978); „Întunecînd întunericul / iată / porţile luminii.//" (*alt haiku*, 1978). În primul haiku silabele sunt repartizate astfel: 6-5-6, iar în cel de-al doilea: 9-2-6. Pe de altă parte, primul haiku

Scanned with OKEN Scanner

pune în evidenţă o stare psihică (căci interpretăm metafora din primul vers ca „mă atacă un duşman"), iar cel de-al doilea, mai puţin simetric în repartizarea silabelor pe versuri, realizează un oximoron neobişnuit, deoarece al doilea termen al figurii nu este un atribut al celui dintâi, ci o consecinţă a intensificării maxime a primei calităţi.

În ciclul *Opere impersonale* (*Din periodicele ultimilor ani*), mai apare un grupaj de 13 poeme, fiecare format din câteva versuri, intitulat *în spirit haiku*, 1985, II, 296-298. Iată câteva: „Umbra fructelor verzi / apasă secunda / lăsînd-o să fugă / de sub platan//". * „Dacă timpul ar avea frunze / Ce toamnă!//" * „Vulturii sunt arbori care zboară, / ghearele lor sunt rădăcini, / doamne, cît de toamnă iară / se face-n înălţimi//". * *mirosul de tei* „Gleznele unei zeităţi alergînd / pe crengile de tei//". * „Ca izbitura între două cuvinte străine / unul pe altul / astfel sar din mine / imagini scînteietoare ale chipului tău//". * „Fulgii de zăpadă ce lumină îngheţată / şi revederea iernii ce frig al cuvintelor...//" * „O, patrie, – / Tu / săgeată / cu care trag / în inima / infinitului//".

Aceste scurte sclipiri de gândire poetică sunt într-adevăr în spiritul bijuteriilor poetice japoneze. Puterea de sugestie, cu care se transmite sentimentul apăsător al trecerii inexorabile a timpului, perceperea unui miros ca o adiere a gleznelor unei zeităţi, perceperea fulgilor de zăpadă ca o „lumină îngheţată" sau a iernii ca „frig al cuvintelor" este atât de puternică, încât cititorul realizează că e nevoie, într-adevăr, de o mare artă pentru a concentra doar în câteva cuvinte un întreg univers poetic. Ultima sextină, cu versuri extrem de scurte, uneori dintr-un singur cuvânt, exprimă unul dintre cele mai puternice sentimente ale poetului. Fabuloasa sa imaginaţie şi extraordinara putere de sinteză poetică trasează un arc nesfârşit spre infinitul a cărui inimă o străpunge cu un cuvânt miraculos: „patria".

Am prezentat în acest context poeziile „în spirit de haiku", deoarece considerăm că şi în astfel de cazuri puterea de creaţie a poetului şi, corespunzător, atenţia cititorului se centrează asupra modului de organizare a discursului poetic. În afară de faptul că se păstrează una dintre regulile acestui tip de poezie (scurtimea textului), se realizează mai

Scanned with OKEN Scanner

ales esența lui: extraordinara putere de sugestie. Să ne referim, dintre poemele citate, la unul dintre cele mai scurte: „Dacă timpul ar avea frunze / ce toamnă!//". Cele trei substantive sunt susceptibile de a dezvolta fiecare în parte câte un domeniu semantic, care, imaginativ, poate fi lărgit de către lector oricât de mult. Relațiile dintre cele trei domenii semantice sunt de contiguitate: toamnă – frunze (care cad) – timp (care trece). Hipalaga ce se formează prin transferul neobișnuit al calităților (timp-frunze) creează niște halouri semantice neobișnuite, tulburate doar de acea nesiguranță pe care o strecoară condiționalul „dacă". Nu se poate ca, citind aceste două versuri cu 9+3 silabe, să nu rămânem mult timp concentrați asupra lor, fără să putem trece la următoarea poezie, deoarece atenția și interesul nostru se îndreaptă spre ingeniozitatea cu care poetul, folosindu-se de trei cuvinte banale, creează un tulburător poem bazat pe posibilele iradieri semantice, rezultate din transferul unei proprietăți concrete spre un concept deosebit de abstract, perceput totuși la nivel sensibil. Deci ceea ce uimește și centrează interesul este în primul rând figura semantică pe care o formează doar cele trei cuvinte, ingeniozitatea cu care ele sunt alese și îmbinate.

4.3. De multe ori repetițiile și simetriile la nivelul structurii de suprafață pun în evidență mecanismul de formare a textului.

De exemplu, în poezia *Căutarea tonului*, 1982: 12-14, el se conturează prin repetarea unei structuri textuale foarte simple: 1) o interogare și 2) o negare, între care se interpune uneori o exclamare. Faptul că mecanismul poate funcționa la nesfârșit o dovedește ultimul vers: o interogare fără negare, lăsând astfel cititorului posibilitatea de a continua poemul oricât de mult ar dori. Primul cuvânt propus este „înger", care ar intra în ceea ce Călinescu a numit „universul poeziei", un cuvânt predispus pentru a fi „poetic", dar care și-a pierdut valențele tocmai printr-un uz poetic îndelungat: „Înger? / Înger?... / Nu e bine! / Va să zică, de la început! / Înger? / Nu, nu e bine înger!/". Poetul caută un cuvânt cu mult mai abstract: „Va să zică, adică nu culoare / nu auz, nu miros, nu. / Nu, nu sînt bune!/" Deci poezia senzorialului este respinsă. Pentru exprimarea

esenţelor poetice pure, nu întâmplător, poetul caută trei nume proprii: „Să luăm trei nume frumoase. / Trei nume frumoase şi atît./" După îndelungi căutări, exprimate prin interogaţii şi negaţii succesive, sunt găsite trei nume cu vechi rezonanţe româneşti: Voichiţa, Raluca şi Chira. După fiecare nume a încercat cuvântul „înger" care „nu merge, nu se loveşte". „Se încearcă" apoi versuri deja celebre: „De fapt nici să te naşti nu e ceva nou / nici să mori nu e ceva nou. / Nu, nu e bine. / A scris-o înainte Serghei Esenin... / Altceva, altceva, altceva... / Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată. / Nu, nu e bine! / E exclamarea lui Mihai Eminescu. / Nu, nu... / A fi sau a nu fi / aceasta-i întrebarea! / Absolut bineînţeles că aceasta e întrebarea. / Mă şi mir că a mai fost pusă. / Cred că am găsit ceva, însă. / Tristeţea mea aude nenăscuţii cîini / pe nenăscuţii oameni cum îi latră. / Nu, nu e bun / E vechi, e vechi!.../" Ultimele două versuri sunt dintr-o altă poezie a lui *NS*. Remarcăm deci orgoliul poetului de a se înscrie în seria celor mai înalte valori poetice.

Iată şi sfârşitul poeziei: „Deci, înger... / Nu, nu e bun înger! / deci înger? / Nu, nu e bun... / deci înger? / Nu. / Deci înger?//" Încercarea obsedantă de a găsi cuvântul potrivit se exprimă prin această perpetuă repetiţie. Astfel, poetul pune în evidenţă nu numai modul de a crea poezia căutând cuvinte şi expresii, ci şi mecanismul însuşi de formare a textului.

Nu întâmplător titlul este o metaforă care trimite la cea mai pură dintre arte: muzica. Căutarea tonului în muzică este aidoma căutării cuvântului potrivit în poezie. Întregul poem pare o parafrază a celebrului vers eminescian: „Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?" (poetic).

Sunt multe poeziile, care prin repetiţii şi paralelisme, pun în evidenţă mecanismul de formare a textului, centrând astfel atenţia asupra modului de constituire a discursului poetic.

Vom mai da doar un singur exemplu: poezia *ea*, din *Epica Magna*, 1978. Formată din 48 de versuri, poezia are următoarea structură simetrică: „Tocmai acum, tocmai acum / cînd o iubesc cel mai mult, / tocmai acum am minţit-o. / Tocmai acum, tocmai acum / cînd ea ţine cel mai mult la mine, / tocmai acum am umbrit-o. / Tocmai acum, tocmai acum / cînd ea se gîndeşte la mine / fluier a pagubă. / Tocmai acum,

Scanned with OKEN Scanner

tocmai acum / cînd îi simt graţia / străbătînd zidurile oraşului / surzesc/" ş.a.m.d.

Poezia este alcătuită din repetarea unei structuri, formată din două propoziţii / fraze corelative: „tocmai acum / cînd... tocmai acum". Prima expresie corelativă formează un ingambament, al cărui prim element este, la rîndul lui, o repetare, punînd astfel foarte mult în evidenţă circumstanţa. A doua propoziţie / frază corelativă exprimă o neconcordanţă cu prima. Fiind o poezie erotică, poetul adoptă, ca de obicei, un ton de uşoară persiflare, plină de tandreţe, vizibilă mai ales în ultima parte a poeziei, cînd a doua frază a construcţiei corelative se ramifică extrem de mult: „Tocmai acum, tocmai acum / cînd ea iradiază de lumina inimii ei, / citesc despre toate novele / şi toate stelele explodate / şi mă lungesc cît cea mai lungă stradă din oraş / şi mă asfaltez / şi mă îmbrac în ninsoare şi gheaţă, / mai ales în gheaţă, / ca ea, scumpa şi divina de ea / trecînd să alunece / şi să cadă şi să-şi rănească glezna, / pe care, doamne, / de atîta vreme nu i-am mai sărutat-o/".

Sfârşitul poeziei e marcat de o structură textuală cu totul diferită: o interogare exclamativă: „La urma urmei, / cine are curajul să sărute o gleznă / dacă ea nu şchioapătă?!/". Este aici o ironie fină care poate fi interpretată extrem de diferit.

Această poezie pare o replică, peste timp, a unei alte poezii din ciclul *În dulcele stil clasic* şi intitulată simetric *A mea*, 1970/1985 II. Şi aici fiecare strofă e construită binar, gravitând în jurul a două teme: fidelitatea EI şi aparenta indiferenţă a LUI: „Ei i se face rău de singurătate / ea stă şi spală tot timpul podeaua / pînă o face de paisprezece carate / şi tocmai să calce pe dînsa licheaua. // Ea spală zidul casei cu mîna ei / şi atîrnă pe dînsul tablouri / ca să se bucure derbedeul, e-hei / căzut de la uşă-n ecouri//". Peste umorul şi ironia discretă, izvorâte din opoziţiile semantice pe care poetul le creează, pluteşte aceeaşi gingaşă tandreţe: „în lipsa mea ea se gîndeşte numai la mine, / ea cea mai dragă şi cea mai aleasă / dintre roabele sublime//". Toate aceste valenţe poetice, de ironie, umor şi tandreţe, se regăsesc în ultima strofă ca într-o adevărată chintesenţă: „Pregătindu-i-le de dezbătat / ea ţine în boluri şi zeama acră, / părul lung

şi negru şi-l întinde de la uşă la pat / să nu greşească niciodată / drumul predestinat/".

4.4. Poeziile formate prin repetiţii şi paralelisme sunt la *NS* nenumărate. Modalităţile de construire a textului sunt în aceste cazuri extrem de variate şi ingenioase. Uneori întreaga poezie este formată din propoziţii interogative cum este *Întrebări*, 1972/1985 II, o nesfârşită interogare asupra a ceea ce poate să însemne timpul. Alteori poeziile sunt formate din aserţiuni de o mare gravitate (*v.* ciclurile *Laus Ptolomaei* şi *11 elegii*). Unele poezii capătă în ansamblu un ton discursiv anume: se intitulează chiar *Prelecţiune* (*Laus Ptolomaei*, 1968/1985 I), *Pledoarie* (1968/1985) sau *Lecţie*. Pentru lecţii *NS* are o mare predilecţie: *Lecţia de zbor* (1972/1985 II), *Lecţia de citire* (1972/1985 II), *Lecţia despre cub* (1979/1985 II), *Lecţia despre cerc* (1979/1985 II). Fireşte că ele au o anumită organizare textuală, care frapează. Ca orice lecţie, repetiţia, în scopuri mnemotehnice, este de bază.

Iată *Lecţia de zbor*: „Mai întîi îţi strîngi umerii / mai apoi te înalţi pe vîrful picioarelor, / închizi ochii / refuzi auzul. / Îţi spui în sine: / acum voi zbura. / Apoi zici: / Zbor. / Şi acesta este zborul. // Îţi strîngi umerii / cum se strîng rîurile într-un singur fluviu. / Îţi închizi ochii / cum închid norii cîmpia. / Te-nalţi pe vîrful picioarelor / cum se înalţă piramida pe nisip. / Refuzi auzul, / auzul unui singur secol, / şi-apoi îţi spui în sinea ta: / acum voi zbura / de la naştere spre moarte. / După aceea zici: / Zbor. / Şi acesta e timpul. // Îţi strîngi rîurile / cum strîngi umerii / te înalţi spre behăitul caprelor / Zici: Nevermore. / Şi apoi: / fîlf / dai din aripile altcuiva / şi apoi / eşti el, / iar el / este pururi altcineva//".

Această poezie are o construcţie deosebit de interesantă, iar ca semnificaţie este în consonanţă cu *Elegia întîia*.

În prima strofă sensul de *concentrare maximă* se realizează prin enumerarea mai multor acţiuni care formează un domeniu semantic omogen: *strângerea umerilor* (pentru micşorarea volumului), *înălţarea pe vârful picioarelor* (pentru elanul de zbor), *închiderea ochilor şi refuzul auzului* (pentru interiorizare) şi apoi *numirea acţiunii*: „zbor", după care urmează continuarea: „Şi acesta e zborul".

În strofa a doua fiecare acțiune este dezvoltată printr-o comparație amplă ce implică întreaga natură și creație umană. Această imensă concentrare este „zborul de la naștere la moarte". Penultimele două versuri se repetă exact ca în prima strofă, numai că de data aceasta „zborul" numit nu mai este „zborul zburat", pentru a folosi un participiu din alte poezii ale lui *NS*, ci însuși „timpul".

Și dacă în strofa a doua, datorită termenilor comparațiilor, natura își adună energia, asemenea unei uriașe concentrări umane, în strofa a treia, printr-un transfer atributiv de tipul „hipalagă", forța naturii și cea umană, strânse laolaltă, se perpetuează într-un nesfârșit zbor, care înseamnă învingerea inerției și a morții, idee sintetizată de cuvântul „nevermore", încărcat de atâtea conotații poetice.

Repetițiile și transferul de proprietăți *uman* → *natural*; *natural* → *uman*; *natural* + *uman* → *transcendere* pun în evidență compoziția textului sau a „lecției de zbor". Sensurile profunde pe care le degajă poezia, formează un crescendo în directă concordanță cu organizarea din ce în ce mai complexă a strofelor, sesizată de cititor ca o puternică marcă de intensificare a poeticității.

Și, deoarece și această poezie este una dintre nenumăratele „arte poetice" ale lui *NS*, nu putem să nu remarcăm că și poezia *Lecția de zbor* ilustrează ideea valorii instaurative a limbajului, cum o numea Searle, 1969, sau, cu alte cuvinte, ideea pusă în evidență atât de bine în traducerea franceză a titlului cărții lui Austin *Quand dire, c'est faire*, 1970, mai expresiv chiar decât titlul original *How to Do Things with Words*, 1962, care este, în schimb, mult mai explicit.

Într-adevăr, în lumea posibilă a poeziei lui *NS*, cuvântul creează parcă realitatea.

4.5. Atenția cititorului este atrasă asupra textualității și printr-un alt procedeu de configurare a textului. Întreaga poezie poate fi dominată de o figură poetică, pe care poetul o pune în evidență în mod expres.

De exemplu, poezia *Semn 10*, 1982, este formată din două strofe, fiecare constituind termenul unei comparații explicite: „Vezi iarna fumul

de la hornuri cum se-nnoadă / cu zborurile vulturului singuratic / şi doar o pană de zăpadă / îl taie-n două şi îl netezeşte / peste cîmpuri? // Tot astfel viaţa mea e-un fum ce se înnoadă / şi doar o pană de la vulturi / mă taie-n două şi mă netezeşte / iubito, peste cîmpuri//". Lipsa punctului de la sfârşitul poeziei sugerează un final deschis. Să mai remarcăm şi că primele două versuri din prima strofă ascund o comparaţie între „fumul de la hornuri" şi „zborurile vulturului singuratic".

Primul vers din a doua strofă sintetizează cei doi termeni, comparaţi, de data aceasta, cu „viaţa mea". „O pană de zăpadă" din prima strofă devine „o pană de la vulturi" în cea de-a doua. În prima strofă „pana de zăpadă" netezeşte peste câmpuri „zborul vulturului singuratic", iar „pana de la vulturi", în cea de-a doua, netezeşte *zborul singuratic al poetului*, dacă ţinem seama că la *NS* „vulturul" face parte din paradigma unuia dintre simbolurile sale dominante: *zborul artistic*.

Este bine cunoscută şi deseori analizată poezia *Necuvintele*, care face parte din ciclul cu acelaşi nume, publicat în 1969 (*v.*, de exemplu, Ileana Oancea, 1982). Alunecarea calităţilor dinspre „om" spre „copac" şi invers constituie chiar modul de organizare a textului, transferul calitativ producându-se în fiecare vers într-un sens, apoi în celălalt vers în sens invers, până când, în final, poetul a rămas „un pom singur", iar pomul a rămas „un om singur". „O, singurătate a singurătăţilor!", cum spune într-o altă poezie poetul.

Ideea „crengilor asemenea unor braţe", a „braţelor care foşnesc" şi a „cuvintelor-frunze" apare la *NS* din 1967, în poezia *Mă asemui unui copac*, 1985 I. Am amintit această poezie deoarece realizarea la nivel textual a unui transfer de calităţi, realizat după toate canoanele figurii numită „hipalagă", din *Necuvintele*, este pregătită prin poezia din 1967, unde, de fiecare dată, hipalaga este motivată prin comparaţia care îi stă la bază: „Mă asemui cu un copac, / El are foarte multe braţe./"; „Mă asemui cu un copac; / fiecare cuvînt al meu este o frunză/."

Există la *NS* şi alte procedee de a motiva o hipalagă ce structurează întregul text. Iată poezia *A cumpăra un cîine*, 1971/1985 II: „A venit îngerul şi mi-a spus: / – Nu vrei să cumperi un cîine? – / m-a întrebat îngerul, ţinînd în braţe / inima mea / lătrătoare, / dînd din sînge ca dintr-o

coadă//". Pentru că îngerul îi oferă poetului spre vânzare „un cîine", cuvintele pot deveni „lătrătoare", inima poate deveni, de asemenea, „lătrătoare" şi, mai mult, „dă din sînge ca dintr-o coadă". Aceste versuri, ce sunt parcă ostentativ absurde ascund una dintre ideile dragi poetului. „Îngerul", ce simbolizează în multe dintre poeziile sale un spirit poetic protector, de îndată ce îi oferă obiectul inspiraţiei, acesta se confundă într-atât de mult cu obiectul, încât îi împrumută toate calităţile.

4.6. Până acum am dat exemple de poezii la lectura cărora atenţia cititorului este atrasă de organizarea textului, deoarece prozodia, repetiţiile, paralelismele, simetriile sau diferitele figuri poetice care structurează textul în globalitatea lui se impun aproape cu ostentaţie. O astfel de organizare uşurează sesizarea înţelesurilor şi a semnificaţiilor generale.

În mod cu totul diferit se petrec lucrurile atunci când poezia este ambiguă sau ermetică, acesta fiind cazul general al poeziilor lui *NS*.

Să alegem un exemplu de dificultate medie: „Ea era frumoasă ca umbra unei idei, / a piele de copil mirosea spinarea ei, / a piatră proaspăt spartă / a strigat dint-o limbă moartă. // Ea nu avea greutate ca respirarea. / Rîzîndă şi plîngîndă cu lacrimi mari / era sărată ca sarea / slăvită la ospeţe de barbari. // Ea era frumoasă ca umbra unui gînd. / Între ape numai ea era pămînt//" (*Evocare*, 1979/1985 II).

Vom încerca să proiectăm un posibil mod de interpretare a poeziei, urmând textul vers cu vers şi încercând să arătăm cum succesiunea versurilor impune lectorului revizuirea unor înţelesuri provizorii. În primul vers, pronumele personal „ea" se referă indubitabil la o fiinţă de sex feminin, aşa cum o atestă şi predicatul. Asocierea frumuseţii ei cu lumea ideilor pure, dar nu oricum, ci cu acea zonă obscură şi misterioasă, care este umbra, indică cititorului o comparaţie prin care poetul înalţă femeia în sferele abstracte ale gândirii poetice. Versul al doilea arată însă că nici aspectele senzoriale şi perceptibile nu pot fi neglijabile atunci când se aduce un imn feminităţii.

După primele două versuri lectorul ar putea crede că se află în faţa unei poezii erotice. Versurile 3 şi 4 derutează însă foarte mult. Cine poate striga dintr-o limbă moartă cu prospeţimea unei pietre proaspăt spartă? Poate fi sau o nouă limbă, de exemplu, limba română, născându-se din

Scanned with OKEN Scanner

limba latină, sau poezia, născându-se din limba obişnuită, care, faţă de poezie, poate fi considerată o „limbă moartă", prospeţimea şi inventivitatea limbajului poetic fiind caracteristici relevante. Dacă se forţează însă puţin interpretarea metaforelor, versurile 3 şi 4 pot fi înţelese şi astfel: „spinarea ei mirosea a piele de copil şi a piatră proaspăt spartă". „Ea a strigat dintr-o limbă moartă", adică dintr-un tărâm încremenit şi neştiut. „Ea" alungă vraja acestei încremeniri şi dă viaţă unor sentimente necunoscute poetului până atunci.

La sfârşitul primei strofe există deja trei posibilităţi de interpretare. Primul vers din strofa a doua poate fi corelat cu oricare dintre cele trei interpretări. Dacă „ea" este persoana feminină care l-a inspirat pe poet, atunci metafora „a nu avea greutate", completată de o comparaţie „ca respirarea" sublimează la extrem ideea de „feminitate". Dacă „ea" înseamnă „limbă" sau „poezie", atunci metafora şi comparaţia adiacentă i se potrivesc perfect din punct de vedere semantic. Versul următor îndreptăţeşte la rându-i mai multe interpretări. „Ea" ca persoană, dacă este „rîzîndă" şi în acelaşi timp „plîngîndă", nu face decât să ateste labilitatea stărilor atât de specific feminine. Dar nici a le considera atribute ale „limbii" sau „poeziei" nu este aberant, căci se poate „rîde" şi se poate „plînge" într-o limbă sau prin poezie. „Să plîngă limba romînească" este deja un vers celebru. „Era sărată ca sarea" pare un vers indus semantic de „lacrimi" şi are rolul de a ridica la superlativ o calitate (cf. zicala „ca sarea în bucate"). Considerăm deci că versul următor nu este în ingambament cu precedentul, deşi lipsa virgulei ne-ar îngădui o astfel de interpretare. Deci nu „sarea" este „slăvită la ospeţe de barbari", ci „ea". Dacă este o persoană şi dacă este slăvită la ospeţe de barbari, „ea" nu poate fi decât *o regină* sau *zeiţă*. Dar la ospeţe putea fi slăvită şi *limba*, frumos meşteşugită în toasturi şi discursuri, sau *poezia*, atât de apreciată în asemenea ocazii. Penultimul vers îl reia pe primul într-o formă uşor modificată, iar ultimul vers reprezintă surpriza cea mai mare, deoarece cuvântul „pământ" este atât de intrinsec şi firesc asociat cu cele de „ţară" şi „patrie", încât, iată, apare un ultim sens dominator. Firește că nu este exclusă nici interpretarea conform căreia „ea", *fiinţă iubită*, *limbă* sau *poezie*, fiecare în parte considerată un adevărat ideal, reprezintă un teritoriu al siguranţei pentru poetul neliniştit, o insulă de pământ între întinderile nesfârşite de ape.

Scanned with OKEN Scanner

În ce ne priveşte, am opta pentru interpretarea conform căreia „ea" este *limba română*, eventual în *expresie poetică*, la care am asocia şi una dintre cele mai frumoase idei ale poetului: „patria mea este limba română", la care ne-ar îndreptăţi şi cuvântul „pământ", mai ales dacă îl gândim etimologic.

O poezie de o dificultate mai mare este, de exemplu, *Descripţie* analizată de Paula Diaconescu (1985). Acest poem poate fi, după cum arată autoarea, un poem erotic, un poem filosofic sau un metapoem. Pe lângă prezentarea motivaţiilor pentru fiecare interpretare, în lucrare există multe referiri la indicii textuali prin care devin sesizabile semnificaţiile interpretărilor propuse: îmbinarea liricului cu epicul, sintaxa strofelor, simetriile, repetiţiile, amestecul de solemn şi familiar etc.

Ne-am referit în mod special la această analiză, deoarece, în afara nenumăratelor valenţe poetice pe care le pune în evidenţă, se insistă şi asupra *textualităţii*, acea capacitate de a îmbina nenumăratele caracteristici ale poemului într-o organizare globală, care face posibilă sesizarea unor sensuri generale: *intrinseci* poeziei şi *despre* poezie.

La toţi poeţii din perioada studiată se observă tendinţa de a scoate la lumină valenţele ascunse ale limbii române şi a le pune în valoare prin diferite procedee, astfel încât cititorul să le observe, să fie surprins şi încântat.

Pentru a ilustra această idee l-am ales în mod expres pe Nichita Stănescu, deoarece marele poet gândea parcă în paradigme gramaticale şi semantice şi, ca într-un adevărat tabel al lui Mendeleev, acolo unde într-o căsuţă apărea o formă de excepţie în raport cu evoluţia istorică a limbii române, el reconstruia o posibilă formă, care ar fi fost firească într-un stadiu anterior, dar care şochează. Deopotrivă, el gândea parcă întregul univers în structuri metrice şi textuale, prin care a construit lumi posibile ce par imposibile.

În plus, fiecare inovaţie adusă e scoasă în evidenţă prin ingenioase procedee şi reluată obsesiv în contexte diferite în aceeaşi poezie şi în mai multe poezii dintr-o anumită perioadă.

Totodată, inventivitatea şi ingeniozitatea, cu care poetul a pus în lumină „însemnele de carate" ale limbii, ne îndreptăţesc să considerăm că *obiectul* creaţiei sale poetice este chiar *limba română*.

Scanned with OKEN Scanner

2. Umorul tragic la Marin Sorescu

Marin Sorescu, poetul care a zăbovit mai întâi „singur printre poeţi", deprinzându-le toate meşteşugurile, a explodat cu o operă poetică de o mare originalitate, ce îi poartă amprenta inconfundabilă. Găsind în cele mai banale aspecte ale vieţii sociale şi ale psihologiei umane ceea ce este esenţial şi emblematic, Marin Sorescu le-a prezentat apoi în forme umoristice de o rară fantezie.

Critica literară s-a aplecat, după cum era firesc, cu multă atenţie asupra operei sale, surprinzându-i talentul neobişnuit şi tot ceea ce a adus inedit în creaţia sa.

Dedicând poetului Marin Sorescu un spaţiu special, vom analiza procedeele de limbaj, prin care poetul realizează una dintre caracteristicile dominante ale poeziei sale: umorul ingenios şi debordant, ce conduce aproape întotdeauna spre un final tragic. Modalităţile de asociere semantică, tipul de text situaţional, parodierea intertextuală etc. au mai fost prezentate pe parcursul lucrării. În poezia lui Marin Sorescu vom urmări însă modalităţile de folosire a acestor procedee, prin care se realizează inconfundabilul său umor tragic.

Umorul situaţional

1. Umorul situaţional apare în tipul de text cu o succesiune secvenţială, urmând etapele unei activităţi instituţionalizate, ce se desfăşoară după anumite reguli bine stabilite (*v.* I 3). De obicei, într-un astfel de text, un domeniu semantic de adâncime mimează etapele desfăşurării activităţii respective, iar un alt domeniu semantic, imaginat de poet, deturnează sensurile celui dintâi, caracterizate prin seriozitate şi uneori chiar prin solemnitate, spre alte sensuri, comice şi ironice. Cu o intuiţie de maestru, totul este condus însă spre un final tragic.

Scanned with OKEN Scanner

1.1. Să începem cu poezia *Pricina*, 1976.

PRICINA

Mie mi s-a omorît timpul,
Onorată instanță.
Cînd mă întorceam eu voluntar
Din război,
Am băgat de seamă
Că timpului meu îi fuseseră amputate
Inima, gura şi fruntea.
Dar nici aşa nu mi l-au lăsat în pace,
L-au pus să facă zile-chin, zile-lacrimi, zile-maşină, zile-bou,
O mulțime de lucruri
Care nu-l interesau.

Apoi au început să experimenteze pe el
Fel de fel de otrăvuri –
Tristețe, necazuri –
Parcă aşa le zicea.

Lovitura de grație i-a fost dată în cap
Cu o bucată de destin
De esență tare.
Iertați-mi expresia,
Dar asta n-a fost viață!

De atunci, iată, am pierdut şi jumătate din moarte
Aşteptîndu-mi rîndul la coadă,
Ca să v-aduc la cunoştință pricina mea,
Aici,
La judecata de apoi.

Scanned with OKEN Scanner

Situaţia care se prezintă în această poezie (un proces) presupune reguli strict instituţionalizate. Mai exact, reclamantul face o expunere de motive. În expunere se folosesc expresii consacrate într-o astfel de situaţie, cum ar fi, de exemplu, „onorată instanţă", care apare chiar în versul al doilea. Infracţiunea adusă la cunoştinţă instanţei este aceea de „omor", precedată de „amputări", „cazne", „otrăviri" şi „o lovitură de graţie în cap". Toate aceste vătămări pot fi, într-adevăr, invocate într-o relatare a infracţiunii de omor. Vorbirea reclamantului nu este îngrijită, cenzurată, ci una de conversaţie, cu sintagme şi propoziţii de tipul: „am băgat de seamă", „fel de fel", „parcă aşa le zicea", „asta n-a fost viaţă".

Prima încălcare a regulilor unei astfel de situaţii se produce atunci când este numit vătămatul. Vătămatul nu este o persoană, ci „timpul" persoanei care relatează. Deci, chiar din primul vers, suntem introduşi într-o lume posibilă, în care „timpul" poate fi omorât. În momentul în care acceptăm convenţiile acestei noi lumi, nu ne mai miră faptul că „timpului" „i-au fost amputate inima, gura şi fruntea", că „timpul" a fost pus să facă „zile-chin, „zile-lacrimi", „zile-maşină", „zile-bou", că otrăvurile care s-au experimentat pe el au fost „tristeţea" şi „necazurile", iar lovitura de graţie i-a fost dată în cap cu „o bucată de destin de esenţă tare".

Dacă analizăm cu mai multă atenţie „elementele" acestei lumi posibile stranii, observăm că ele se desprind din anumite expresii ale vorbirii cotidiene. Astfel, este binecunoscută expresia „a-ţi omorî timpul" cu sensul de „a-ţi petrece timpul în aşa fel încât să nu te plictiseşti" sau pur şi simplu „a-ţi pierde timpul", „a nu folosi timpul într-un mod util, productiv". În poezia de care ne ocupăm expresia îşi pierde sensul figurat. Ea este gândită în sens propriu. În multe din poeziile lui Marin Sorescu se pleacă de la o expresie des folosită în vorbire, poetul despletindu-i înţelesurile fără să mai ţină seama de sensul figurat, global, al expresiei, ci considerând sensul propriu al fiecărui cuvânt în parte.

„Zile-chin, „zile-lacrimi", „zile-maşină" ne duc cu gândul la altă expresie consacrată „zi-lumină", iar „zile-bou" şi „zile-maşină" pot fi asociate şi cu expresia „cai-putere". „Lemn de esenţă tare" este, de asemenea, o sintagmă folosită în vorbire. „O bucată de lemn de esenţă

Scanned with OKEN Scanner

tare" este o formulare banală care nu şochează pe nimeni şi poate fi o marcă a lumii contingente, în timp ce „o bucată de destin de esenţă tare" nu are sens decât în lumea posibilă pe care poetul a creat-o.

„A sta la coadă" este o figură devenită catahrezã, binecunoscută vorbitorilor, ca marcă a „lumii lor reale". „A sta la coadă la judecata de apoi" este un nonsens dacă raportăm expresia la „lumea reală", dar capătă, de asemenea, sens în lumea posibilă creată de poet. „Mi-am pierdut viaţa" este o altă catahrezã, după modelul căreia poetul creează expresia „mi-am pierdut jumătate din moarte". Aceasta din urmă are sens, de asemenea, numai în lumea posibilă instituită de poezie. Tot astfel şi expresia „m-am înrolat voluntar în război" devine în poezie „m-am întors voluntar în război", al cărei sens este absurd în *lumea reală* (*v.* Mihăilă, 1988, unde prin „lume reală" înţelegem ceea ce, într-un sistem global al lumilor posibile, am definit, în mod riguros, ca „lume naturală"). Ea este domeniul ce poate fi descris prin două tipuri de propoziţii: existenţiale şi factuale. Este lumea posibilă etalon la care se raportează lumile posibile umane: raţională, epistemică, teleologică, deontică, doxastică, axiologică, aletică, imaginară.

Desigur că orice poezie creează o lume posibilă imaginară. De obicei, prin procedeele folosite de poet, cititorul devine „captivul" acestei lumi, uitând de „lumea reală" sau pur şi simplu confundându-le atunci când lumea imaginară este concepută ca un *analog* al celei reale (*v.* de asemenea, Mihăilă, 1988, pentru o definire mai riguroasă a „lumii posibile imaginar-literare" şi pentru o comparaţie a ei cu alte tipuri de lumi posibile imaginare).

Marin Sorescu foloseşte anumite procedee prin care „lumea reală" revine periodic în mintea cititorului. Lumea posibilă imaginară este astfel în permanent dinamitată de inserţiunea „lumii reale", producând acele efecte de nonsens şi absurd atât de caracteristice poeziei soresciene.

Unul dintre aceste procedee a putut fi urmărit în analiza de mai sus. Expresiile ce caracterizează o anumită „situaţie reală" datorită folosirii lor sistematice în situaţia dată, sunt schimbate prin înlocuirea unui termen în aşa fel, încât se creează o nouă situaţie posibilă, pe care cititorul o acceptă

Scanned with OKEN Scanner

odată cu convenţia de imaginare poetică. Expresia este însă atât de sudată în vorbire, încât cititorul o reconstituie rapid şi, în mod automat, actualizează şi „situaţia" în care ea este folosită. În felul acesta coexistă în mintea lectorului două situaţii extrem de diferite, una „imaginară" şi alta „reală". Cea imaginară nu se constituie însă ca o analogie la cea reală, ci, dimpotrivă, ca ceva contradictoriu şi absurd. Numai aşa poate fi înţeles un proces în faţa instanţei supreme (Divinitatea), cauza fiind trecerea inexorabilă a vieţii spre moarte.

1.2. O altă situaţie, în care activitatea se desfăşoară, de asemenea, după anumite reguli, apare în poezia *Studiu*, 1976.

STUDIU

Aveam de mult o bănuială împotriva mea
Şi astăzi m-am ţinut toată ziua după mine
La o distanţă care să nu bată la ochi.
Aflaţi că eu sînt mai periculos decît credeam.
Cînd ies pe stradă mă uit în dreapta şi-n stînga,
Ca şi cînd aş fotografia încontinuu
Casele, oamenii, stîlpii de telegraf
Şi toate bogăţiile.

Apoi din te miri ce
(Pentru a nu fi recunoscut)
Îmi schimb expresia sufletului,
Faţa mea e un adevărat alfabet morse
Care transmite tot timpul cine ştie ce secrete
Oamenilor din Lună care stau cu urechea la noi.

Cînd şed la masă
Rup dintr-o foaie de hîrtie
Bucăţele mici, care făcute cocoloş

Sînt aruncate imediat uitării.
Ceea ce e foarte ciudat.

Deseară voi coborî şi în somnul meu,
Pe o funie pe care o port special în buzunar
Să văd ce mărturiseşte acolo individul,
Ce-şi aduce aminte în mod spontan
Şi – mai important – cine anume
Îi furnizează relaţiile astea dintre lucruri.

După care voi proceda
La întocmirea fişei.

Activitatea de „filaj", pe care poetul construieşte o lume posibilă imaginară, este binecunoscută oricui din cărţi, filme, relatări, iar uneori chiar din experienţa personală de *urmărit*. Activitatea este formată din mai multe acte, cum ar fi: „a se ţine toată ziua după cineva", „a avea o bănuială", „a se uita în stînga şi în dreapta", „a fotografia încontinuu", „a transmite tot timpul secrete prin alfabetul morse", „a sta cu urechea pe cineva", „a coborî pe o funie", „a vedea ce urmăreşte individul", „a proceda la întocmirea fişei".

Situaţia imaginară, creată pe baza acestor acte posibile în „lumea reală", este autourmărirea, deci o situaţie absurdă. Acţiunile enumerate mai sus, exprimate adesea prin sintagme fixe (locuţiuni): „a bate la ochi", „a sta cu urechea pe cineva" etc., vizează, paradoxal pentru situaţia descrisă, chiar pe cel ce le execută: „aveam o bănuială împotriva mea", „sînt mai periculos decît credeam", „faţa mea e un adevărat alfabet morse", „voi coborî în somnul meu pe o funie" etc.

Situaţia imaginată de poet poate fi o potenţare, dusă la absurd, a unor situaţii reale (ca cele petrecute în vremea nazismului, de exemplu), când pentru a-şi dovedi fidelitatea faţă de cauză şi conducător, s-au produs urmăriri şi denunţuri chiar între membrii unei familii: tată-fiu, fiu-tată, frate-frate etc. Poetul imaginează situaţia absurdă în care individul se

Scanned with OKEN Scanner

urmăreşte pe sine şi se autodenunţă (întocmirea fişei). O astfel de situaţie, după câte ştim, nici măcar George Orwell nu a imaginat-o.

Şi în această poezie observăm „spargerea" unor expresii fixe prin schimbarea şocantă a unui termen. Astfel, „a-şi schimba expresia feţei" devine „a-şi schimba expresia sufletului". De asemenea, expresia „aruncat la coş", care a căpătat în limba română şi sensuri figurate, se combină cu expresia „a fi dat uitării" şi formează sintagma „a fi aruncat uitării".

1.3. Procedeele descrise mai sus apar în multe dintre poeziile lui Marin Sorescu cu efecte foarte puternice de paradox, derută şi absurd. Vom mai da câteva exemple fără să mai reproducem poeziile. Astfel, în poezia *Contabilitate*, 1976, „acţiunile" sau „operaţiile contabiliceşti": „a face socoteala", „a trage o linie", „fac zero", „fac mai multe miliarde", „scriem una şi ţinem una" sunt aplicate pe „momente" ale vieţii umane: „cîteva momente cînd era să fim fericiţi", „cîteva momente cînd era să fim frumoşi", „cîteva momente cînd era să fim geniali". De fapt chiar prima strofă ne introduce în această lume posibilă: „Vine o vreme / Cînd trebuie să tragem sub noi / O linie neagră / Şi să facem socoteala/". Operaţiile aritmetice sunt foarte simple: „O femeie pe care am iubit-o / Şi cu aceeaşi femeie care nu ne-a iubit / Fac zero/". Iată şi finalul derutant şi plin de umor: „Şi, în sfîrşit, o soartă / Şi cu încă o soartă (de unde-o mai fi ieşit?) / Fac două (Scriem una şi ţinem una. / Poate, cine ştie, există şi viaţă de apoi)/".

Procedeul detonării expresiilor fixe ale vorbirii apare şi aici. Astfel, sintagma „plante furajere" devine „cuvinte furajere", ironie la ceea ce o persoană acumulează în anii de studii: „Un sfert de ani de studii / Fac mai multe miliarde de cuvinte furajere / A căror înţelepciune am eliminat-o treptat/". Tot astfel, sintagma „viitor luminos", atât de tocită ca expresivitate, este dinamitată prin determinarea contradictorie „Pe care l-am trăit", ce provoacă reconsiderarea ei plină de umor.

În poezia *Boala*, 1976, „situaţia" pe care poetul îşi construieşte lumea imaginară este *o consultaţie medicală*. Şi aici apar nenumărate expresii uzuale specifice: „m-am îmbolnăvit", „simt ceva mortal", „mă dor toate

organele", „mi s-a pus un junghi", „mă trezesc cu o senzație de...", „am luat tot felul de medicamente", „n-au avut nici un efect", „am cheltuit". La acestea se adaugă adresarea directă „doctore".

Complinirile acestor acțiuni provoacă, de fapt, umorul și absurdul situației. Astfel, pe bolnav ziua îl doare „soarele", iar noaptea „luna și stelele", junghiul i s-a pus în „norul de pe cer" și se trezește în fiecare dimineață cu „o senzație de iarnă". Medicamentele „de tot felul" pe care le-a luat sunt ura, iubirea, studiul, conversația, meditația, bunătatea, frumusețea, toate exprimate sub formă de acțiuni: „am urît", „am iubit", „am citit" etc.

Ca în mai toate poeziile lui Marin Sorescu și finalul acestei poezii constituie „poanta" cea mai bună: „Cred că m-am îmbolnăvit de moarte / Într-o zi / Cînd m-am născut./" Aici trebuie să remarcăm expresia „m-am îmbolnăvit de moarte", care în vorbirea curentă apare cu sensul „m-am îmbolnăvit foarte grav, atât de grav, încât îmbolnăvirea poate să provoace moartea". În combinația paradoxală pe care o născocește poetul, „moarte" trebuie înțeles ca „nume al unei boli", pe care pacientul a căpătat-o încă de la naștere (ceea ce este în concordanță cu cele mai noi descoperiri științifice conform cărora îmbătrânirea, deci procesul care în final duce la moarte, începe chiar din primele clipe ale vieții).

Alte expresii fixe ale căror sensuri sunt deturnate prin schimbarea șocantă a unuia dintre termeni sunt „am cheltuit o groază de bani" care devine „am cheltuit o groază de ani" și „senzație de greață" sau „senzație de febră" care devine „senzație de iarnă".

Într-o altă poezie a lui Marin Sorescu, *Funcționarul lui Eros*, 1982, sunt folosite două situații deosebite, fiecare în parte având regulile ei de desfășurare: plecarea unui tren din gară și conducerea la tren a unei persoane iubite (o situație) și munca unui funcționar (cealaltă situație). Diferitele acțiuni, secvențe ale unui adevărat ritual în momentul plecării trenului: scoaterea capului pe fereastră, gestul cu batista, răspunsul la acest gest etc., culminează la sfârșitul poeziei într-un burlesc absurd, deoarece cu „brațul puternic", ridicat spre a face semnul „la revedere", călătorul „trage semnalul de alarmă", căci altfel „nu se mai poate merge / Nu se mai poate pleca din gară".

Scanned with OKEN Scanner

Cât priveşte cealaltă „situaţie", munca unui funcţionar, care într-o anumită concepţie, „are o soartă banală", cu „existenţa oarecum asigurată", se compune, la rândul ei, din diferite acţiuni: „nu pune patimă", „mai mult se face că lucrează", „încurcă lucrurile", „nu lasă să se facă ordine" etc. Umorul rezidă în faptul că sfera de acţiune a funcţionarului este *Erosul*, adică o sferă ce pare incompatibilă cu „funcţionăreala". Titlul *Funcţionarul lui Eros* ne duce cu gândul mai degrabă la expresia „slujitorul lui...", căci expresiile din care face parte „funcţionar" se construiesc cu prepoziţia „la": „funcţionar la primărie, prefectură, poştă, telefoane, minister" etc. Chiar sintagma care formează titlul sugerează că Erosul este practicat cu plictiseală, din obişnuinţă etc. Pe parcursul poeziei acţiunile unui funcţionar, enumerate mai sus, se aplică, burlesc, pe sfera semantică a „Erosului". Astfel, acest funcţionar „nu lasă naturile sentimentale / Să facă ordine şi să ridice iubirea / Din nou la nivelul atins între cele două războaie, / Ca să nu mergem mai departe.../". Este posibil ca în aceste ultime versuri să fie şi o aluzie, plină de umor, la adresa unei politici demografice care viza „ridicarea producţiei". Şi cum anul marilor producţii a fost 1938, între cele două războaie mondiale, şi „iubirea" trebuie să se ridice la cotele atinse în acest an. „Ca să nu mergem mai departe..." poate fi o altă tendinţă, de protocronism.

O ultimă poezie din această serie la care ne vom referi este *Cu o singură viaţă*, 1982. Aici situaţia de care se foloseşte poetul pentru a crea o lume posibilă imaginară este „ritualul" cu tava în mână de la autoservire. Iată câteva acţiuni pe care poetul le selectează: „ţineţi cu amîndouă mîinile tava", „treceţi pe rînd prin faţa acestui ghişeu", „ies mirosuri care vă gîdilă îmbietor nările", „nu vă zgîrciţi", „preţurile sînt derizorii". Ca şi în celelalte exemple analizate, acţiunile sunt proiectate, derutant, pe domenii semantice incompatibile. Astfel, poetul îndeamnă: „Ţineţi cu amîndouă mîinile / Tava fiecărei zile / Şi treceţi pe rînd / Prin faţa acestui ghişeu". Sintagma „tava fiecărei zile" face trecerea în imaginar. De aceea nu ne mai surprinde când poetul spune: „Este destul soare / Pentru toată lumea / Este destul cer / Este destulă lună", în loc de „este destulă mâncare". Tot astfel, mirosurile nu sunt „de mâncare", ci „de noroc", „de fericire", „de

glorie", iar îndemnul poetului nu este „poftă bună", ci „trăiți după pofta inimii". Plata, derizorie, de altfel, se face sub formă de troc: „cu o singură viață / Vă puteți procura / Cea mai frumoasă femeie, / Plus o chiflă". Doar „chifla" este în concordanță cu acțiunile enumerate la început, dar în discordanță comică cu prețul și cu „felul de mâncare" comandat.

Din nou o situație ce poate fi reală se proiectează pe una imaginară, prin schimbarea plină de umor a termenilor unor expresii specifice situației respective.

Se observă că poetul alege situații bine circumscrise, ale căror acțiuni sunt deosebit de reprezentative pentru situația dată. În mintea cititorului sunt actualizate niște reguli bine instituționalizate, a căror denaturare, cu efecte umoristice, este imediat sesizată.

1.4. Din categoria activităților cu reguli bine stabilite fac parte și jocurile sportive, acrobatice etc. Multe dintre poeziile lui Marin Sorescu prezintă un joc ale cărui reguli se aplică pe alte situații, uneori absurde, alteori dramatice sau tragice. Peste toate plutește același umor inconfundabil al poetului.

Iată poezia *Popice*, 1976.

POPICE

Fără îndoială, pământul
Este o mare
Popicărie.

Pentru că nu sînt suficienți
Copaci,
oamenii stau și ei
În picioare.
Cineva aruncă bilele
De departe
Și înseamnă cu cretă
Pe cele doborîte.

Scanned with OKEN Scanner

E un joc de societate,
Desigur,
Tot atît de frumos
Ca şi armele clasice.
Totul e calculat dinainte
Cu mare precizie,
Numai noi, naivii,
Mai umblăm la policlinici.

I-auzi stelele huruind
Înapoi pe banda rulantă,
Deseară vor fi la orizont.

Din momentul în care poetul spune că „pămîntul / Este o mare / Popicărie" şi că „Oamenii stau şi ei / În picioare" (deci sunt şi ei popice), analogia între jocul de popice şi jocul absurd al hazardului privind viaţa omului se dezvoltă după mecanismul analizat de I. Coteanu pentru poezia *Harta* de acelaşi poet (*v.* Coteanu, 1985:27-28).

Remarcăm elementele analogiei, de o mare subtilitate, de la sfârşitul poeziei. „Naivii care umblă pe la policlinici" sunt popicele, iar bilele sunt „stelele huruind / Înapoi pe banda rulantă", aluzie la ideea că fiecare om „are steaua lui", adică se naşte şi trăieşte sub dominaţia cosmică a unei stele şi moare odată cu ea.

După acest procedeu sunt construite multe poezii ale lui Marin Sorescu. Mai amintim una: *Bile şi cercuri*, 1976. Jonglerul din circ este tatăl, iar naratorul este fiul (să nu mire cuvântul „narator", deoarece lirismul profund al poetului izvorăşte de cele mai multe ori din structuri narative, chestiune de care ne vom ocupa pe larg mai departe). Tatăl „A fost chemat urgent", nu până „la poartă" sau „pînă la director", cum am fi înclinaţi să spunem din cauza fixităţii acestei expresii, ci „pînă-n noapte". „Pînă-n noapte" nu are sens temporal, deoarece caracterul durativ al expresiei vine în contradicţie cu „urgent"; deci sensul este locativ.

Înainte de plecare tatăl îşi învaţă fiul regulile jongleriei cu bile şi cercuri. Greşelile ar atrage după sine „penalizări" care privesc însăşi viaţa

jonglerului şi a colectivităţii din care face parte: „Ai grijă să nu-ţi scape cea roşie, / Că rămîi în întuneric, / Şi nu arunca prea departe bila neagră / De care tot neamul nostru / Este legat prin jurămînt./" Deci regulile jocului sunt proiectate pe un domeniu semantic foarte depărtat. Finalul poeziei aduce accente tragice: „Jocul e amuzant, / Stăpînesc cum pot / Lumea de bile şi cercuri, / Dar, uite, e foarte tîrziu / Şi jonglerul tată / Nu se mai întoarce".

Ca şi alte poezii ale lui Marin Sorescu (*v.* Coteanu, *ibidem*), şi cea de faţă se aseamănă într-un fel cu *De-a v-aţi ascuns* de Tudor Arghezi. Dar în timp ce în poezia lui Tudor Arghezi jocul în sine înseamnă „jocul de-a moartea", prin care urmaşii sunt obişnuiţi cu ideea dureroasă a morţii tatălui, în poezia lui Marin Sorescu jocul în sine înseamnă „jocul de-a viaţa", cu care tatăl, înainte de moarte, îşi obişnuieşte fiul. (Mai departe ne vom referi şi la alte poezii ale lui Marin Sorescu ce cuprind, de asemenea, regulile unor jocuri sportive, pentru a urmări procedeele prin care poetul realizează efectele de suspans).

Raportarea consideraţiilor de mai sus la teoria actelor de vorbire poate fi făcută din două perspective diferite.

Pe de o parte, noi am analizat cum regulile instituţionalizate, ce asigură (în „lumea reală") succesul unei anumite activităţi (activitatea fiind o suită ordonată de acţiuni) într-o situaţie dată, sunt proiectate pe o altă situaţie, imaginară. Se configurează astfel o lume posibilă foarte depărtată de prima. În aceeaşi poezie apar două lumi posibile cu două situaţii, dintre care una seamănă cu cea corespondentă ei în „lumea reală", iar cealaltă este extrem de depărtată şi „ireală". De multe ori trecerea de la una la alta se face prin dislocarea expresiilor fixe caracteristice situaţiei care seamănă cu cea din „lumea reală". Se introduc termeni dintr-un domeniu semantic foarte depărtat, care configurează cea de-a doua lume posibilă, imaginară. Poetul construieşte cele două lumi posibile în aşa fel, încât asocierea lor este derutantă, aberantă, uneori chiar halucinantă.

Cealaltă perspectivă priveşte poezia ca act performat global. Poezia, în întregul ei, este privită ca o activitate de limbaj ce presupune anumite

Scanned with OKEN Scanner

intenţii din partea autorului, vizând efectele pe care le produce asupra lectorului. Din acest punct de vedere, putem spune că umorul este nota predominantă a poeziei lui Marin Sorescu. Efectele sunt cu atât mai puternice, cu cât umorul său izvorăşte adesea din situaţii absurde, convertite spre tragice.

Umorul parodic

2.1. S-a văzut din paragraful dedicat intertextualităţii că parodierea intertextuală este un procedeu des folosit de către poeţii din perioada 1960-1980.

Fără să ne referim la primul volum al lui Marin Sorescu, *Singur printre poeţi*, 1964, prin excelenţă parodic, ci la creaţia sa ulterioară, în care parodia îmbracă forme deosebit de subtile, putem remarca o serie de poezii ce parodiază un anumit gen literar sau o anumită manieră.

Astfel, poezia *Tablouri*, 1976, este construită pe o binecunoscută schemă narativă. Naratorul, care se confundă cu poetul, fură în fiecare noapte câte un tablou. El este urmărit în maniera romanelor poliţiste. Gloanţele îi „şuieră pe la ureche", câinii-lup „îi cunosc" [...] „mirosul urmelor" şi până la urmă este prins.

Ceea ce dorim să relevăm în mod deosebit cu privire la această poezie este transformarea descriptivului în narativ. Astfel, este greu de conceput o prezentare mai reuşită a unor pictori sau şcoli, o surprindere a trăsăturilor lor esenţiale mai pertinentă, ca aceea pe care poetul o face prin „acţiuni":

> Cu maeştrii „italieni" poţi să legi uşor o conversaţie.
> Ce gălăgie de culori!
> Şi din cauza asta
> Cu ei sînt foarte repede prins,
> Văzut şi auzit de la distanţă,
> Parcă aş duce-n braţe papagali.

Cel mai greu se fură Rembrandt:
Întinzi mîna şi dai de-ntuneric –
Te-apucă groaza, oamenii lui nu au trupuri,
Ci numai ochi închişi în beciuri întunecoase.

Pînzele lui Van Gogh sînt nebune,
Se-nvîrtesc şi se dau peste cap,
Şi trebuie să ţii bine de ele
Cu amîndouă mîinile,
Că sînt supte de-o forţă din lună.

Nu ştiu de ce Bruegel mă face să plîng,
El nu era mai bătrîn decît mine,
Dar i s-a spus bătrînul,
Fiindcă pe toate le ştia cînd a murit.

Şi eu caut să-nvăţ de la el,
Dar nu pot să-mi ţin lacrimile,
Care-mi curg pe ramele lui de aur
Cînd fug cu anotimpurile la subsuoară.

Culorile atât de vii, folosite de maeştrii „italieni": roşul imperial, albastrul intens, auriul, acel verde inimitabil ce poartă chiar numele pictorului Veronese sunt evocate cu ajutorul sinesteziei atât de expresive „gălăgie de culori". Substantivul „gălăgie" ne duce însă cu gândul la locuţiunea „a face gălăgie", deoarece este o exclamaţie ce urmează după „poţi să legi uşor o conversaţie". Alte caracterizări, prin acţiuni, se înscriu pe schema narativă generală. Din cauza gălăgiei pe care o fac culorile şi din cauza intensităţii lor, hoţul „este văzut şi auzit de la distanţă". Valoarea inegalabilă a picturii lui Rembrandt este exprimată, de asemenea, printr-o acţiune: „Cel mai greu se fură Rembrandt". În plus, este imposibil de imaginat o caracterizare mai reuşită, chiar dacă s-ar întinde pe zeci de pagini de critică de artă, ca cea exprimată de poet prin acţiunile: „Întinzi mîna şi dai de-ntuneric".

Scanned with OKEN Scanner

Inovaţiile extraordinare pe care le aduce pictura lui Van Gogh sunt exprimate tot prin acţiuni: (pânzele) „se-nvîrtesc şi se dau peste cap"; „sînt supte de-o forţă din lună"; de aceea hoţul „trebuie să se ţină bine de ele / Cu amîndouă mîinile".

Bruegel este caracterizat prin efectele psihice produse, exprimate tot prin acţiuni. Este de remarcat că şi admiraţia hoţului pentru tablourile celebre este exprimată, de asemenea, prin acţiuni: „Toate muzeele se tem de mine, / Fiindcă de cîte ori stau o zi-ntreagă / În faţa unui tablou, / A doua zi se anunţă / Dispariţia tabloului".

Ca multe dintre poeziile lui Marin Sorescu şi aceasta are un final-surpriză cu accente tragi-comice: „Sînt prins pînă la urmă / Şi ajung acasă noaptea tîrziu, / Obosit şi sfîşiat de cîini, / Ţinînd în mînă o reproducere ieftină".

Date fiind dimensiunile poeziei, naraţiunea este extrem de concentrată. Sunt reţinute doar câteva acţiuni-cheie din desfăşurarea unei naraţiuni poliţiste. Se poate spune că poezia reprezintă o reuşită parodiere a „genului" poliţist, deoarece cu aceste câteva acţiuni-cheie este construit un text a cărui finalitate este umoristică.

Tot parodierea unei maniere literare se constată şi în poezia *Simetrie*, 1976. Aici este parodiat procedeul, des folosit în basme, conform căruia în faţa eroului se deschid două alternative. Pentru ca eroul să fie pus la grele încercări şi să domine nenumărate situaţii potrivnice din care să iasă victorios, el alege întotdeauna alternativa nefavorabilă.

Alegerea între două alternative o regăsim şi în poezia lui Marin Sorescu. Numai că aici „personajul", şi tocmai acest fapt produce efectele umoristice, alegând de fiecare dată alternativa nefavorabilă, nu reuşeşte să iasă victorios, ci, dimpotrivă, este totdeauna înfrânt:

Mergeam aşa,
Cînd deodată în faţa mea,
S-au desfăcut două drumuri:
Unul la dreapta,
Şi altul la stînga,
După toate regulile simetriei.

Am stat,
Am făcut ochii mici,
Mi-am ţuguiat buzele,
Am tuşit,
Şi-am luat-o pe cel din dreapta
(Exact cel care nu trebuia,
După cum s-a dovedit după aceea).

Am mers pe el cum am mers,
De prisos să mai dau amănunte.
Şi după aceea în faţa mea s-au căscat două
Prăpăstii:
Una la dreapta
Alta la stînga.
M-am aruncat în cea din stînga,
Fără măcar să clipesc, fără măcar să-mi fac vînt,
Grămadă cu mine în cea din stînga,
Care, vai, nu era cea căptuşită cu puf!
Tîrîş m-am urnit mai departe.
M-am tîrît ce m-am tîrît,
Şi deodată în faţa mea
S-au deschis larg două drumuri.
„V-arăt eu vouă!" – mi-am zis –
Şi-am apucat-o tot pe cel din stînga,
În vrăjmăşie.
Greşit, foarte greşit, cel din dreapta era
Adevăratul, adevăratul, marele drum, cică.
Şi la prima răscruce
M-am dăruit cu toată fiinţa
Celui din dreapta. Tot aşa,
Celălalt trebuia acum, celălalt...

Încă din prima strofă, remarca conform căreia cele două drumuri s-au desfăcut unul la dreapta şi altul la stânga „după toate regulile simetriei"

Scanned with OKEN Scanner

este deja o marcă a parodiei, deoarece exprimă părerea ironică a poetului cu privire la procedeul pe care el însuşi îl adoptă. Începutul strofei a doua prezintă, de asemenea, elemente ale parodierii procedeului. În basme alegerea alternativei se produce ca un impuls al eroului, dirijat, de altfel, de forţe supranaturale, în timp ce „personajul" din poezia lui Marin Sorescu stă foarte mult în cumpănă, pentru ca până la urmă să aleagă alternativa greşită. Deci alegerea nu are nimic eroic, ca în basme, ci, dimpotrivă, se face cu multă caznă şi obidă. Eroul îşi conştientizează de fiecare dată eşecurile în modalităţi comice, exprimate adesea prin expresii fixe: „Grămadă cu mine în cea din stînga"; „«V-arăt eu vouă!» – mi-am zis – / Şi-am apucat-o tot pe cel din stînga, / În vrăjmăşie./" „Şi la prima răscruce / M-am dăruit cu toată fiinţa / Celui din dreapta".

Versurile cu care se continuă poezia sugerează, dincolo de modalitatea parodică, analogia între drumul, veşnic bifurcat în alternative, şi viaţa omului, de asemenea, plină de opţiuni irevocabile:

Toiagul din mînă mi-a-mbătrînit,
Nu mai dau din el muguri,
Să stau la umbra lor
Cînd m-apucă disperarea.
Ciolanele mi s-au tocit de pietre,
Scîrţîie şi mîrîie împotrivă-mi,
C-am ţinut-o tot într-o greşeală...

Situaţia existenţială tragică care se ascunde sub masca parodiei şi a umorului se augmentează în ultima strofă, unde moartea însăşi este privită în manieră populară, ca o alternativă a vieţii de apoi: „Şi iată în faţa mea iar se cască / Două ceruri: / Unul în dreapta, / Altul în stînga". Se subînţelege că alegerea va fi şi de această dată greşită, cu atât mai mult cu cât nu este vorba de o „înălţare" spre cer, ci despre o „cădere", dovadă verbul „se cască", care face parte din expresia fixă „a se căsca o prăpastie".

Dacă în cele două exemple analizate sunt parodiate procedeele narative, în poezia *Prieteni*, 1976, se parodiază o temă la modă în literatura de acum câteva decenii, *drama incomunicabilităţii*, pe de o

parte, şi, pe de altă parte, *practica unor sinucideri în comun*, iniţiată de unele societăţi, printre care *Exit* este una celebră. Iată cum începe poezia:

Hai să ne sinucidem, le spun prietenilor mei,
Azi am comunicat atît de bine,
Am fost atît de trişti,
Perfecţiunea asta în comun
N-o mai atingem noi
Şi e păcat să pierdem momentul.

Naratorul trăieşte experienţa a trei încercări (procedeu care se găseşte şi în basme). Mai întâi în iad se pomeneşte singur (deci prietenii nu s-au sinucis). În iad îşi face un nou grup de prieteni: „Un cerc extraordinar de sudat, / Discutam tot felul de chestiuni teoretice. / Ne simţeam minunat, / Am ajuns chiar pînă la sinucidere." Din nou este singurul care se sinucide şi ajunge în purgatoriu, unde întâlneşte o fată frumoasă cu care are „clipe de mare extaz". Nu se mai lasă păcălit şi aşteaptă ca ea să se sinucidă mai întâi. Dar fata învie şi se trezeşte singur în rai. Aici se împrieteneşte cu Dumnezeu: „El alunecă vîjîind în prăpăstiile morţilor mele. / Comunicăm de minune, / Doamne, cred c-am atins perfecţiunea, / Tu mai întîi, / Ce-ar fi să lăsăm totul în întuneric?"

Am făcut un rezumat (ceea ce e posibil în cazul de faţă) pentru a nu mai reproduce poezia, de proporţii mai mari.

Cele trei încercări ale personajului sunt prezentate în *crescendo*: iad, purgatoriu, rai. Ceea ce ar trebui să însemne nişte experienţe cu totul ieşite din comun apar ca nişte întâmplări obişnuite, narate cu ajutorul unor expresii din vorbirea curentă: „Mi-a fost destul de greu, [...] vă asigur, / Mai ales la început, ştiţi eram singur / N-aveam cu cine să mai schimb o vorbă; / Şi chiar îmi vine pe limbă să-i spun..." etc., ceea ce este o sursă de umor. Umorul atinge însă cote maxime în prezentarea întâlnirii cu Dumnezeu: „Sînt primul om, lumea există ca proiect, / Ceva foarte vag, / În capul lui Dumnezeu, / Cu care chiar mă împrietenesc de la o vreme. // Există tristeţe la toate nivelurile / Dumnezeu e deznădăjduit, / Mă uit în ochii lui goi şi mă pierd în ei".

Scanned with OKEN Scanner

Dacă considerăm poezia în întregul ei, *drama incomunicabilităţii* este parodiată prin conceperea situaţiei în care prietenii, o dată ce ating starea de comunicare perfectă, ajung la concluzia că trebuie să se sinucidă în grup. *Sinuciderea în grup* este parodiată prin imaginarea stării absurde în care protagonistul constată de fiecare dată că este singurul care s-a sinucis.

Dacă raportăm consideraţiile de mai sus la modelul de text pe care l-am prezentat la început, putem constata că trăsăturile *genului* sau *manierei* parodiate apar la nivelul unu al structurii de adâncime. Deci în poeziile analizate se regăsesc nişte indici pertinenţi ai unor tipuri de structuri narative: urmărirea şi prinderea răufăcătorului în manieră poliţistă (*Tablouri*), alegerea constantă a alternativei nefavorabile în genul basmului popular (*Simetrie*) şi sinuciderea de trei ori (situaţii în *crescendo*) a personajului, atunci când a atins perfecţiunea în comunicare cu cei din jurul lui (*Prieteni*). La nivelul unu al structurii de adâncime sunt recognoscibile anumite succesiuni de evenimente (scheme narative) care apar în alte genuri şi maniere narative.

În poezia *Tablouri*, în afară de schema narativă, sunt preluate şi evenimente ca atare: *furtul de tablouri*, *urmărirea cu câini*, *împuşcături*, *prinderea făptaşului*. Din această cauză apar indici ai parodierii şi la nivelul de suprafaţă. Suspansul, specific povestirilor poliţiste, are un corespondent parodic la reacţiile comice ale hoţului de tablouri. Umorul rezultă din conversiunea *suspansului* în *comic*. Dar, după cum arătam, finalul poeziei are accente tragice, ceea ce ne obligă să reconsiderăm întreaga poezie şi să vedem în hoţul de tablouri, hăituit de câini şi de gloanţele poliţiştilor, poetul sfâşiat de îndoieli. Riscăm chiar o interpretare: poate că întreaga poezie simbolizează drama artistului ce aspiră spre capodopere, dar care nu poate realiza decât *copii ieftine*. Acceptând o astfel de interpretare, acceptăm implicit că parodierea naraţiunii poliţiste se transformă în cel mai pur lirism.

Spre deosebire de *Tablouri*, în poezia *Simetrie* nu mai sunt preluate evenimente ca atare, ci doar un procedeu din basme: deschiderea în faţa eroului a două drumuri (alternative). Evenimentele sunt însă, cum am

văzut, total diferite (şi tocmai prin aceasta se realizează trecerea de la *eroic* la *comic*). Parodiind o anumită manieră narativă, aici se conturează, în plus, două domenii semantice în relaţie de analogie: *drumul în alternative simetrice* şi *viaţa omului*, care se constituie tot din alternative existenţiale, asemenea simbolului potecilor ce se bifurcă la infinit din cunoscuta povestire a lui Borges. Această reorganizare a nivelului unu al structurii de adâncime ne poate conduce la înţelesul cel mai adânc al poeziei, care poate fi acela al *zădărniciei* căutării alternativei existenţiale favorabile, întrucât rezultatul este acelaşi: inexorabilul sfârşit. Iată cum şi în poezia *Simetrie* de la *serios* se trece prin mijloacele parodiei la *comic* şi de la *comic* se trece, prin transformarea narativităţii în substanţă lirică, la *tragic*.

În poezia *Prieteni* parodierea se face, în primul rând, la nivelul doi al structurii de adâncime, deoarece sunt parodiate teme ce apar în literatura absurdului: *incomunicabilitatea* şi *sinuciderea*. Înţelesul parodic al poeziei este unul moralizator: „să nu crezi în prieteni, în dragoste şi nici chiar în Dumnezeu". Dar poezia are şi un înţeles tragic: ideea acceptării unor situaţii existenţiale limită şi sentimentul abisal al neantizării în condiţiile în care, aşa cum spunea Zarathustra lui Nietzsche, Dumnezeu, pentru noi, a murit. Firește că prin aceste specificări am formulat o interpretare, sacrificând întreaga bogăţie pe care *nebuloasa semantică a conceptului foarte vag*, ce formează nivelul cel mai profund al poeziei, o presupune.

2.2. Un alt tip de narativitate parodiată, care apare în poeziile lui Marin Sorescu, este aceea a textelor celebre.

Un exemplu în acest sens îl constituie parodierea mitului izgonirii din rai în poezia *Adam*, 1976. Singurul eveniment preluat din binecunoscutul mit este prezentat chiar la începutul poeziei:

Cu toate că se afla în rai
Adam se plimba pe alei preocupat şi trist
Pentru că nu ştia ce-i mai lipseşte.

Scanned with OKEN Scanner

Atunci Dumnezeu a confecţionat-o pe Eva
Dintr-o coastă a lui Adam.

În rest, celelalte întâmplări narate în mit (apariţia şarpelui, ispitirea Evei cu fructul interzis şi păcatul originar) nu mai apar în poezia lui Marin Sorescu. În schimb, cel care păcătuieşte mereu este Adam:

Şi primului om atît de mult i-a plăcut această minune
Încît chiar în clipa aceea
Şi-a pipăit coasta imediat următoare,
Simţindu-şi degetele frumos fulgerate
De nişte sîni tari şi coapse dulci
Ca de contururi de note muzicale,
O nouă Evă răsărise în faţa lui.
Tocmai îşi scosese oglinjoara
Şi se ruja pe buze.
„Asta e viaţa" – a oftat Adam
Şi-a mai creat încă una.
Tot aşa, de cîte ori Eva oficială
Se întorcea cu spatele,
Sau pleca la piaţă după aur, smirnă şi tămîie,
Adam scotea la lumină o nouă cadînă
Din haremul lui intercostal.

Izgonirea din rai revine şi în poezia lui Marin Sorescu:

Dumnezeu a observat
Această creaţie deşănţată a lui Adam,
L-a chemat la el, l-a sictirit dumnezeieşte
Şi l-a izgonit din rai
Pentru suprarealism.

Umorul situaţiei rezultă din interferenţa temei Don Juan – Casanova (tot parodiată) cu mitul izgonirii din rai. Coexistenţa unor situaţii şi

obiecte din epoci foarte îndepărtate în timp este, de asemenea, o sursă de umor. Scoaterea oglinjoarei şi rujarea buzelor, plecarea la piaţă, haremul şi cadânele sunt incompatibile cu spaţiul şi timpul în care trăiau Adam şi Eva (aşa cum au fost concepute în mit).

Ca mai toate poeziile lui Marin Sorescu şi aceasta se încheie cu o poantă ce are mai multe înţelesuri. Adam este izgonit din rai pentru *suprarealism*. Comportarea lui poate fi interpretată ca o *suprarealitate* faţă de aceea existentă în rai, după cum parodia în sine poate fi interpretată ca un *supra-realism* în raport cu mitul. În orice caz, termenul este şocant în context şi produce umor.

Un alt text celebru este parodiat în *Ulise*, 1976. Din *Odiseea* sunt preluate doar câteva evenimente semnificative ce fac de îndată recognoscibil textul parodiat: războiul Troiei, asaltarea Penelopei de către peţitori, grija permanentă a Penelopei de a ţese, rătăcirea lui Ulise pe mări. De asemenea, la nivel lexematic, apar câteva nume proprii (Agamemnon, Clitemnestra, Scyla, Caribda) prin care se face doar aluzie la anumite întâmplări binecunoscute de cititor. Aceste evenimente şi aluzii sunt implantate în nararea evenimentelor unei căsnicii insuportabile, în care soţia este geloasă şi cicălitoare, iar soţul este un martir. Potrivit unor astfel de situaţii, în poezie apare şi un dialog comic:

Parcă văd că mă ia de la poartă în primire:
– Unde-ai putut să fii pînă acum?
– Am făcut războiul Troii, nu fii scorpie...
– Bine, bine, dar Agamemnon al Clitemnestrei
Cum de-a scăpat mai devreme, că a şi putrezit pînă acuma.
N-aţi avut toţi acelaşi război?
– Am rătăcit zece ani pe mare, întrucît Neptun...
– Fără Neptun, te rog, spune clar
Cu cine?
Şi chiar pînă acum?
Chiar pînă acum?
Ce mare-a fost aia?

Scanned with OKEN Scanner

Şi în această poezie sfârşitul se remarcă printr-un umor deosebit:

Of, să-mi fac o căsuţă
Aici pe valuri,
Să-mi ridic un cort în colţişorul ăsta
Mai ferit
Între Scyla şi Caribda.

Iată contradicţiile comice: *peisaj montan liniştit – stânci în marea veşnic zbuciumată*; *construirea unei căsuţe – locul construcţiei (valurile)*; *colţişor mai ferit – Scyla şi Caribda.*

În *Shakespeare*, 1976, nu mai este parodiată o operă celebră, ci ansamblul operelor unui autor celebru. Primul vers este în intertextualitate cu începutul Cărţii Sfinte: „Shakespeare a creat lumea în şapte zile." Analogia între Dumnezeu, care a creat lumea, şi un scriitor, care creează de asemenea o lume, se impune încă din acest prim vers. Urmează, în succesiunea celor şapte zile, crearea universului shakespearian: mai întâi decorurile – „cerul", „munţii", „rîurile", „oceanele" –, apoi prăpăstiile sufleteşti şi sentimentele, apoi personajele – Hamlet, Iulius Caesar, Antoniu, Cleopatra, Ofelia, Othello –, după aceea gusturile – gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdii, gustul geloziei, al gloriei şi aşa mai departe. „Ziua a patra şi a cincea le-a rezervat rîsului. / A dat drumul clovnilor / Să facă tumbe, / Şi i-a lăsat pe regi, pe împăraţi / Şi pe alţi nefericiţi să se distreze." În ziua a şasea l-a creat pe „Regele Lear": „A pus la cale o furtună, / Şi l-a învăţat pe regele Lear / Cum trebuie să poarte coroana de paie." În aceeaşi zi, pentru că „Mai rămăseseră cîteva deşeuri de la facerea lumii / [...] l-a creat pe Richard al III-lea".

Un episod plin de umor este apariţia criticilor literari în ziua a treia:

Atunci au venit şi nişte indivizi care întîrziaseră.
Creatorul i-a mîngîiat pe cap cu compătimire,
Şi le-a spus că nu le rămîne decît să se facă
Critici literari
Şi să-i conteste opera.

În ultima zi, a şaptea, … „fiindcă era peste măsură de istovit, / S-a dus să moară puţin".

Deci pe schema narativă a creării lumii în şapte zile se construieşte, în mod aluziv, lumea lui Shakespeare: decoruri, personaje, sentimente. Acţiunile imaginate de marele dramaturg sunt prezentate, tot aluziv, sub formă de gusturi: gustul geloziei, al gloriei, al iubirii, al deznădejdii etc. După cum se observă, aluziile sunt de tip metonimic: parte pentru întreg (*v.* H. Maurier, 1961, pentru definirea şi clasificarea aluziei; *v.* şi Paula Diaconescu, 1978, care analizează aluzia în proza lui Marin Sorescu).

În sfârşit, un ultim exemplu de care ne vom ocupa este poezia *Drumul*, 1976.

DRUMUL

Gînditor şi cu mîinile la spate
Merg pe calea ferată,
Drumul cel mai drept
Cu putinţă.

Din spatele meu cu viteză,
Vine un tren
Care n-a auzit nimic despre mine.

Acest tren – martor mi-e Zenon bătrînul –
Nu mă va ajunge niciodată,
Pentru că eu mereu voi avea un avans
Faţă de lucrurile care nu gîndesc.

Sau chiar dacă, brutal,
Va trece peste mine,
Întotdeauna se va găsi un om
Care să meargă în faţa lui
Plin de gînduri

Scanned with OKEN Scanner

Şi cu mîinile la spate.
Ca mine acum
În faţa monstrului negru
Care se apropie cu o viteză înspăimîntătoare.
Şi care nu mă va ajunge niciodată.

Poezia este construită pe celebrul paradox al lui Zenon (*v.* S. Marcus, 1984: 12). Contradicţiile pe care le conţine paradoxul lui Zenon apar şi aici. Naratemele (unităţile narative minimale) sunt asemănătoare, actanţii (cei care fac acţiunile) sunt însă diferiţi: în loc de Ahile şi broasca ţestoasă, ei sunt trenul şi poetul. Iată prima contradicţie care apare în poem:

(a) *Calea ferată = drumul cel mai drept cu putinţă.*

Remarcăm parodierea unei alte definiţii: *drumul cel mai scurt între două puncte este linia dreaptă.* Logic vorbind, calea ferată nu este drumul cel mai scurt cu putinţă. Practic, el este însă un drum sigur, pe care nu te poţi rătăci, care te duce în mod precis la o anumită destinaţie (compară cu remarca lui Napoleon „drumul cel mai scurt este şoseaua naţională"). Deci ceea ce este contradictoriu din punct de vedere logic, devine noncontradictoriu din punct de vedere practic.

Următoarea contradicţie formează chiar conţinutul paradoxului lui Zenon:

(b) *cu viteză vine un tren* (care) *nu mă va ajunge niciodată.*

Ideea că un tren cu viteză mare nu va ajunge niciodată un om pare chiar mai şocantă decât aceea că Ahile nu poate ajunge niciodată o broască ţestoasă. Explicaţia dată de poet paradoxului este însă filosofică, nu matematică: *omul are un avans faţă de lucrurile care nu gândesc şi specia supravieţuieşte chiar dacă moare individul.* De fapt, chiar explicaţia de mai sus constituie sursa de umor şi absurd a poeziei.

Mai remarcăm în încheiere că, asemenea majorităţii poeziilor lui Marin Sorescu, şi cele analizate în acest paragraf au un final-surpriză. De cele mai multe ori, finalul poeziei produce o conversiune: de la *eroic* la *comic*, de la *sacru* la *profan* şi apoi la *comic* şi, în final, de la *comic* la *tragic*, im-

punând o reinterpretare a întregii poezii. Ea conduce la acea semnificație generală, ce formează structura de cea mai mare adâncime a textului și care induce o altă conversiune fundamentală: de la *narativ* la *liric*.

Umorul semantic

3.1. Puternice efecte de umor apar în poezia lui Marin Sorescu, prin transferuri semantice deosebit de ingenioase.

Vom începe cu acel tip de transfer semantic realizat prin rimă și paranomază care constituie chiar principiul ordonator al textului ca întreg (*v.* cap. I). Cuvintele par asociate doar după criteriul asemănării sunetelor și silabelor ca într-un veritabil cântec din jocurile de copii, cum este în poezia *Cîntec de-al dracului*, 1982.

CÎNTEC DE-AL DRACULUI

1. Ce spumă sub cascadă,
2. Ce iarnă sub zăpadă,
3. Zăpada de pe zadă
4. Țineți-o să nu cadă.

5. Că vine-o avalanșă
6. C-o piatră-n ea, etanșă.
7. Ce viscol e la munte,
8. Ce apă e sub punte,

9. Ce gheață e pe apă,
10. Ce copcă ce te scapă
11. Dacă te dai pe gheață
12. Cu vîrsta ta în brață.

13. Alunecă, aluneci,
14. Se-ntunecă, mă-ntuneci,

15. Tu, punct din univers,
16. Pe care l-am şi şters.

17. Cascadă şi ce spumă:
18. Ce sumă mă asumă,
19. Ce minus şi ce plus...
20. Scriu unu şi m-am dus.

„Cascadă" atrage prin rimă „zăpadă", iar repetarea prepoziţiei „sub" realizează construcţia „iarnă sub zăpadă", cel puţin stranie, dacă nu chiar absurdă, din punct de vedere semantic, dacă ţinem seama că „zăpadă" poate fi considerată o trăsătură semantică facultativă a cuvântului „iarnă". Relaţia cauzală parcă se răstoarnă. „Zadă" e atras prin rimă şi paranomază, dar şi semantic, de „zăpadă", aşa cum este şi „cadă" faţă de „cascadă". „Spumă" şi „zăpadă" sunt în relaţie de analogie semantică datorită semelor comune „alb", „pufos", „efemer". „Cascadă" atrage semantic cuvântul „avalanşă" prin semul comun „cădere", iar cuvântul „etanşă", surprinzător în context, este atras prin rimă dar şi semantic de „avalanşă". „Iarnă" şi „avalanşă" atrag din punct de vedere semantic cuvintele „viscol" şi „munte", iar „cascadă" atrage sintagma „apa de sub punte". Domeniile semantice care s-au creat admit de la sine cuvintele „gheaţă", „apă", „copcă".

O schimbare a sensului general al poeziei se produce începând cu versurile 11-12 (notăm şi pluralul arhaic „braţă", adoptat din necesităţi de rimă). Din acest moment, poezia dezvoltă două domenii semantice, depărtate ca sens, dar care comunică printr-un transfer semantic continuu: „alunecă" (apa, avalanşa) – „aluneci" (tu, cu vârsta ta în braţe), „se-ntunecă" (pentru că e viscol, poate se lasă şi seara) – „mă-ntuneci / Tu, punct din univers" (pentru că vârsta alunecă în mod inexorabil), „punct din univers, / Pe care l-am şi şters" (deoarece s-a pierdut conştiinţa de sine prin neantizare). „Cascadă şi ce spumă" produce o întoarcere spre primul vers al poeziei. Totodată „spumă" atrage prin rimă pe „asumă" din „Ce sumă mă asumă", care este într-o continuitate de sens cu „mă-ntuneci / Tu, punt din univers", deoarece se presupune că „o sumă" existenţială

supremă „asumă" la infinit existenţele individuale. „Sumă" atrage semantic cuvintele „minus", „plus", „unu". Iar dacă sintagma „Ce minus şi ce plus" se poate asocia cu sensul mai general al *existenţei efemere a omului în univers*, „Scriu unu şi m-am dus" este, pe de o parte, în maniera jocurilor de copii, iar, pe de altă parte, se corelează cu aceeaşi semnificaţie generală.

Iată cum o poezie ce, în mod voit, pare construită prin simple asocieri întâmplătoare, datorate, la prima vedere, doar rimei şi paranomazei, se dovedeşte a ascunde, sub aparenţa umorului, un sens tragic.

În aceeaşi manieră, problemele grave ale vieţii dispar datorită unui disconfort fiziologic, atât de des resimţit în anumite situaţii. Umorul şi absurdul se realizează prin aceleaşi procedee de transferuri fonologice şi semantice: „Mă dor genunchii, piept, rărunchi. / Văzută viaţa din ăst unghi / În loc de viaţă ai rărunchi / Şi-n loc de casă stai genunchi./" (poezia *Nor*, 1982). Se remarcă modul în care poetul „se joacă" cu expresiile fixe ale limbii. Tot astfel, în *Sonet profan*, 1991, paranomazele *capsă – coapsă*, *indusă – hindusă* şi expresia fixă „capsa pusă" produc efecte de umor subsumate, după cum vom vedea mai departe, unui tip special de transfer semantic: *aluzia*. Tot aluziei serveşte şi procedeul folosirii derivatelor de la aceeaşi rădăcină: „Citind în mîntuire mîntuială, / Voi vinde indulgent o indulgenţă./", „Atent la învîrtire, învîrteli" etc. (*Efecte secundare*, 1991: 46).

În sfârşit, mai citâm o poezie pentru a ilustra procedeul asocierilor semantice aparent întâmplătoare, realizate prin rimă şi paranomază, cu aspectul unui inocent joc de copii, pe care o vom analiza însă mai atent când ne vom ocupa de aluzie, căci nu întâmplător textul face parte din ciclul *Poezii alese de cenzură*:

ALINIAT

1. Derogare de la dero
2. Fac (aliniatul trei)
3. Toţi acei ce se tund zero
4. Şi au pîn-la trei căţei.

Scanned with OKEN Scanner

5. Iar, de usturoi, surplusul;
6. Tot ce trece de cei cinci
7. Li se ia, cînd se ia pulsul,
8. Şi se schimbă pe opinci.

9. Întrucît în derogare
10. Nu e nici un strop de sare,
11. Derogarea derogării:
12. Vă mutaţi pe Strada Gării.

3.2. Calambururi inteligente şi un gen de transfer semantic cu efecte de ironie şi umor sunt obţinute şi prin folosirea expresiilor fixe ale vorbirii aşa cum am mai remarcat deja în treacăt. Iată un exemplu: „Întoarce-te frumuşel acasă / ia-ţi capul în mîini / şi dă-te cu ele de pereţi / pînă vei face bătături la degete / cucuie la cuie/" (*M-am oprit chiar lîngă tragic*, 1973/1990). „Cucuie" se asociază semantic cu „bătături", iar sintagma ciudată „cucuie la cuie" apare prin asocierea „pereţi" – „cuie".

Un alt exemplu: „În casa asta cineva lucrează spontan / Umblă şi tu la fel de spontan dar mai controlează-te. / Mi-ai spart trei asociaţii de idei / Dintr-un foc, mi s-au terminat şi chibriturile./" (*Am fost spontan pînă mai adineauri*, 1973/1990). Expresia „dintr-un foc", în relaţie de determinare faţă de verbul precedent, produce, în ingambament, dovadă virgula ce îi urmează, o asociere semantică şocantă care *opune, efortului intelectual creator, mizeriile vieţii cotidiene*. Exprimarea „Mi-ai spart trei asociaţii de idei" apare şi ea tot ca rezultat al interferenţei dintre două domenii semantice opuse: *viaţa domestică* şi *creaţia artistică*.

Iată şi vecinătăţile şi transferurile semantice care însoţesc expresia „a se uda până la piele": „Eu, ca să deschid vorba, / Voi fi de părere c-o să plouă, / C-am văzut un nor mare / În jurul frunţii mele, / Care pe mine întotdeauna m-a plouat, / udîndu-mi gîndurile pînă la piele./" (*Vorbim despre vreme*, 1982). Dacă „norul" este în jurul „frunţii", „udarea gîndurilor pînă la piele" nu mai şochează pe nimeni.

Poezia *Iov*, 1982, constituie o despletire a sensului expresiei „unde e buba". Se imaginează o naraţiune cu rezonanţe biblice, absurdă în sine,

Scanned with OKEN Scanner

deoarece Iov, „putrezind plin de bube" „pe grămada lui de gunoi", e întrebat obsesiv „unde e buba" şi „care e buba".

Uneori, într-o expresie fixă este înlocuit unul dintre termeni, cu previzibile efecte de umor. „Pericole de buzunar" cf. „carte de buzunar" apare într-un context ironic, vizând atât mania clasificărilor şi subclasificărilor, cât şi încrederea nemăsurată în tehnica suprasofisticată: Un aparat de alarmă „E atît de perfecţionat / Încît înregistrează de la distanţă / Atît pericolele mari – să zicem atomice, / Cît şi cele mici – minipericolele, / Pericolele de buzunar./" (*Semnal de alarmă*, 1982).

Alteori, reţinând doar o parte dintr-o expresie fixă, ni se sugerează întreaga expresie, deşi contextul (în sensul tradiţional al termenului) este cu totul diferit faţă de cel care atrage de la sine folosirea expresiei: „Dar prea multe conjuncţii, / Prepoziţii şi interjecţii / Ce atîtea particule de legătură, / Ca şi cînd n-am fi strîns uniţi!/" (*** 1973/1990). Ironia şi umorul îndemnului de a nu mai folosi atâtea „particule de legătură" deoarece suntem „strîns uniţi în jurul..." nu mai cer nici un fel de comentariu.

O ironie la adresa disputelor filosofice sterile apare în următoarele versuri: „Binele şi răul din filosofie / S-au contopit şi s-au sudat organic / Într-o singură noţiune: de bine de rău./" (*Noe*, 1982). Înţelepciunea de secole a comunităţii a acceptat coexistenţa acestor contrarii şi a fixat-o în expresia „de bine de rău", ideea profundă fiind acceptarea „răului" ca un dat inexorabil şi accentuarea aspectului pozitiv al unei situaţii, oricât de neînsemnat ar fi acesta.

Într-o altă poezie, prin diverse transferuri semantice, poetul descompune zicala „adevărul iese la lumină ca untdelemnul de-asupra apei": „Adevărul iese la lumină / Extrem de încet. / După tehnica mişcărilor descompuse şi putrede / Untdelemnul iese la suprafaţă / Numai după ce-a fost înecat./" (*** 1982). O ultimă conexiune inversă asociază cuvântul final cu primul.

Încă un exemplu de acest tip îl vom da din poezia *Sau cam aşa ceva*, 1991. La un moment dat poetul face o asociere între expresiile „lună plină" şi „a fi în luna a noua" (având în comun semul „plinătate").

Scanned with OKEN Scanner

Folosindu-se de omonimia implicată, se pune în evidenţă falsa tranzitivitate din reflexivul „m-am născut", desfăşurând paradigma *a născut, m-am născut, m-a născut*: „Am nimerit pe lună / Pur şi simplu pe lună / Şi luna era într-a noua. Lună plină. // A născut de cum am început să mă zbat, / Ţipînd, gungurind, – şi cerînd să cobor – Obsesia mea – a născut, m-a născut / Şi se zice că m-am născut uşor./"

3.3. Vom analiza în continuare un tip de transfer semantic, pe care l-am numit *din aproape în aproape*.

Ţinând seama că în poezia *Funcţionarul lui Eros*, 1982, poetul „se joacă" pe o temă erotică, să luăm în considerare versurile: „Am întins o plasă mare, / Cu ochiuri mici – mai bine zis ochi, negri, verzi, căprui / Albaştri, tot curcubeul ochilor./" Expresia „a da plasă" este înlocuită cu „a întinde o plasă" mare cu ochiuri mici, ceea ce ne-ar îndreptăţi să ne gândim la „plasa de prins peşte", dacă n-ar urma precizarea „mai bine zis ochi...". Deci „personajul liric" este prins în plasa ochilor sexului slab întinsă cu perfidie. Enumerarea diverselor culori de ochi justifică cuvântul „curcubeu", care nu mai e „al culorilor", ci „al ochilor". Deci o dublă omonimie produce o deturnare de sens care permite o asociere de cuvinte mai puţin obişnuită. Mai departe, „personajul liric" imaginează: „Iar din cînd în cînd să deschidă fereastra trenului / Şi să arunce pe cîmp, / Să le semene, / Numerele lor de telefon, adresele, să le semene / Şi norocul lor: dac-o să plouă / Va fi o recoltă bogată./" Mai întâi poetul foloseşte sensul figurat al cuvântului „semăna", iar după determinările adecvate, revine brusc la cel propriu, cu rezultatul unei discordanţe semantice ce produce efecte de umor.

În poezia *Roadere*, 1982, metafora din primul vers, de altfel explicitată în următoarele două, este luată apoi „în serios", după care urmează o serie de asocieri semantice *din aproape în aproape*, absurde dacă le raportăm la „lumea reală", dar acceptabile în cadrul „lumii imaginare" create: „Bat un cui în linişte. / Liniştea e atît de densă / Încît poţi să baţi în ea un cui / Şi să agăţi de el un şireang. / Şi să-mi bag capul în linişte / Şi să mă bîţîi / Făcînd jocul funiei/".

Scanned with OKEN Scanner

Un transfer semantic *din aproape în aproape*, bazat pe contiguitate poate fi ilustrat prin poezia *În depărtări*, 1973/1990: „Mîna devine mai țeapănă / Decît trupul. / Trupul mai țeapăn / Decît patul. / Patul mai țeapăn decît casa. / Casa mai țeapănă decît drumul. / Drumul mai țeapăn decît norul. / Și tot așa pînă cînd nu mai știi / Despre ce era vorba. / Moartea pesemne / Nu-i altceva/". Ultimele două versuri dau sens acestei enumerări, ce ar părea altfel absurdă, echivalând „moartea" cu *o deschidere în ritm amețitor spre spații din ce în ce mai vaste*, sugerând însă și ideea de *încremenire*.

Poezia *Transfer*, 1982, exemplifică, credem, cel mai bine acest tip de transfer semantic *d i n a p r o a p e î n a p r o a p e*. Iată două fragmente semnificative: „Eu, cu ficatul meu, spune rechinul / Care, se știe, cam trage la măsea, / Carne – căci a cerut transferul tot în carne / Și prin exces, înțelegeți, a cam făcut pietre / La rinichi, pe care le-a transferat în pietre / De moară – tot așa, prin pile, intervenții, / Și mai departe, transferul de la rinichi la ficat / Și de aici la dantură/" și „I s-a prescris să elimine o piatră, / E pe drumul cel bun. / S-a mai îngrășat și-a eliminat pînă acum / Cel puțin trei dușmani – pești bineînțeles, din branșă, / Și tot așa prin transfer, / Cerînd să i se transfere dreptul de eliminare / A pietrelor / În dreptul de eliminare a dușmanilor/". Analogia, desfășurată pe parcursul întregii poezii, între „apucăturile" rechinului și cele ale unui anumit tip de oameni se impune de la prima lectură. Ea se realizează prin asociații semantice pline de umor: rechinul „trage la măsea" carne, „pietrele de la rinichi" devin „pietre de moară", iar „dreptul de eliminare a pietrelor" devine „dreptul de eliminare a dușmanilor", aceștia fiind „pești din branșă". Predilecția jocului cu expresiile fixe ale limbii se observă și aici.

3.4. Dacă am interpreta *hipalaga*, definită strict în tratatele și dicționarele de retorică ca transfer determinativ adjectival sau adverbial, și ca transfer determinativ între diferitele domenii semantice pe care le dezvoltă poezia, atunci am putea da câteva exemple interesante din opera lui Marin Sorescu. Iată poezia *Am legat*, 1965/1976.

Scanned with OKEN Scanner

AM LEGAT

1. Am legat copacii la ochi
2. Cu o basma verde
3. Şi le-am spus să mă găsească.

4. Şi copacii m-au găsit imediat
5. Cu un hohot de frunze.
6. Am legat păsările la ochi
7. Cu o basma de nori
8. Şi le-am spus să mă găsească.

9. Şi păsările m-au găsit
10. Cu un cîntec.

11. Am legat tristeţea la ochi
12. Cu un zîmbet,
13. Şi tristeţea m-a găsit a doua zi
14. Într-o iubire.

15. Am legat soarele la ochi
16. Cu nopţile mele
17. Şi i-am spus să mă găsească.

18. Eşti acolo, a zis soarele,
19. După timpul acela,
20. Nu te mai ascunde.

21. Nu te mai ascunde,
22. Mi-au zis toate lucrurile
23. Şi toate sentimentele
24. Pe care am încercat să le leg
25. La ochi.

Scanned with OKEN Scanner

Determinativul „verde" de pe lângă „basma" e transferat de la „copaci", mai exact de la „frunze", cuvânt care se regăseşte în versul 5, dar aici determină „hohot" (cf. „hohot de râs"). Se sugerează un joc „de-a v-aţi ascunselea" care continuă pe tot parcursul poeziei. „Nori" din sintagma „basma de nori" e transferat din domeniul semantic al *zborului* („păsările"). În versurile 11-12 se realizează un oximoron. Strofa următoare începe, simetric, tot cu un oximoron. Asocierile semantice şi situaţia în sine creează un uşor umor, care ascunde însă, ca în atâtea poezii ale lui Marin Sorescu, o stare existenţială, dacă nu tragică, în orice caz, gravă.

Cu adevărat tragică este semnificaţia generală din poezia *Portretul artistului*, 1965/1976: „Am încălţat cu pantofii mei / Drumul. / Cu pantalonii am îmbrăcat copacii / Pînă la frunze. / Haina i-am pus-o vîntului / Pe umeri. / Primului nor care mi-a ieşit în cale / I-am pus în cap / Pălăria mea veche. // Apoi m-am dat înapoi / În moarte / Să mă privesc. // Autoportretul / Îmi reuşise de minune. / Asemănarea era atît de perfectă. / Încît, uitînd să mă iscălesc, / Oamenii au scris ei singuri / Numele meu / Pe o piatră/".

Transferul semantic de tip *hipalagă* e construit sistematic, diferitele obiecte de vestimentaţie ale pictorului fiind dispersate treptat în natură. Umorul absurd din strofa a II-a se realizează simplu: spaţiul sălii de expoziţie, necesar îndepărtării de tablou pentru perspectivă, este moartea însăşi din care pictorul se priveşte pe sine „împrăştiat" peste tot în natură. Pare a fi aici o concepţie panteistă, liniştitoare, asociată cu speranţa perenităţii în amintirea celor ce vor veni.

În poezia *Ameţeala*, 1973/1990, prin *hipalagă* şi aluzie se obţine un umor subtil: „Marea ia pietre-n gură şi-l îngînă pe Cicero, / Care era cam bîlbîit şi-şi hrănea / bîlbîiala cu pietre de moară / De la ţărm, / Pentru că aşa erau vremurile, confuze, se-ncălecau vorbele, / Şi el trebuia să le domine/".

În *Lansare*, 1965/1970, obiectul, ale cărui determinări sunt transferate, este numit în text numai după desfăşurarea transferurilor semantice: „Azi o pînză de nor, / Mîine catargul unui drum, / Mi-am construit singur o

corabie./" Mai departe, apare doar într-o propoziţie un dublu transfer semantic de tip *hipalagă*: „Tot mai greu mă apasă dorul ei / De valuri/". „Dorul" este transferat „ei" (corabiei), printr-o personificare, pentru ca apoi să fie transferat poetului printr-o complinire directă.

O *hipalagă* de mare ingeniozitate apare în poezia-catren *Ce lapsus*, 1982: „Cromwell a tăiat capul cuiva. / Ori lui i s-a tăiat capul? / Ce lapsus / Pe tăişul securei/".

Iată încă un exemplu, în care *hipalaga* se desfăşoară pe întregul parcurs al poeziei: „Pentru noul sezon de vară / Soarele va circula pe următorul itinerar: / La ora patru fix va intra în vîrsta noastră. / Linia tristeţe-iarnă-viscol se anulează. / Păsărilor care au accidente ori au murit de frig / Li se va restitui costul morţii. // Pentru sufletele amatoare de deltă / Se introduce o rază suplimentară / Ce va lega delta Dunării de delta Nilului. // Acest orar al soarelui / Este valabil pînă la 23 septembrie / Inclusiv/" (*Noul orar al soarelui*, 1982).

Diferite expresii fixe, ce apar într-un „mers al trenurilor", sunt transferate ca „atribute" ale unui imaginar „orar al soarelui". Rigiditatea expresiilor şi alunecările surprinzătoare de sens creează absurdul şi umorul acestei poezii. Este suficient să ne oprim doar asupra ultimelor versuri, în care mişcarea fără de sfârşit a unui corp din univers (soarele) e valabilă doar până la „23 septembrie / Inclusiv", pentru a ilustra umorul ce se degajă din şirul de transferuri semantice realizate în poezie. Expresia „costul morţii" ironizează practica „asigurărilor", prin care viaţa este considerată o marfă.

3.5. Un ultim tip de transfer semantic de care ne vom ocupa este *aluzia*. Firește că nu ne referim la acea trăsătură generală a literaturii (caracterul ei disimulativ) prin care se transmit sensurile ei adânci. În cazul de faţă vizează nişte realităţi concrete, bine cunoscute grupului de cititori căruia i se adresează, cu valoare mai ales în respectiva comunitate. Nu întâmplător toate poeziile la care ne vom referi fac parte din volumul numit, tot cu umor, *Poezii alese de cenzură*, apărut în 1991.

Să începem cu poezia *Aliniat*, pe care am citat-o deja la **2.1.** Rimele şi paranomazele dau impresia unui joc de copii complet gratuit. Sub această

Scanned with OKEN Scanner

aparență se ascund însă sensuri incendiare, pe care cenzura le-a sesizat la vremea respectivă. Apariția permanentă a tot felul de legi și decrete era binecunoscută la vremea respectivă. Dar, firește, pentru anumite categorii de cetățeni existau derogări de la lege. Pentru a disimula importanța socială a acestor categorii se trece în derizoriu: „Toți acei ce se tund zero / Și au pîn-la trei căței./" Indirect se face aluzie și la arbitrariul respectivelor derogări (orice criteriu, dacă derogarea *trebuia să se facă*, era acceptat). În continuare poetul „se joacă" cu omonimia cuvântului „căței", care îi sugerează cuvântul „usturoi". În strofa a II-a se face aluzie la o altă realitate bine cunoscută: obligativitatea celor din mediul sătesc de a da produse agricole pentru a obține bunuri de la magazinul sătesc sau chiar pentru a obține unele servicii, medicale, de exemplu. Aluzia se constituie prin contiguitate. Ridiculizarea, în ultima strofă, a unor astfel de derogări se face folosindu-se expresia fixă „nu e nici un strop de sare", iar superlativul prin repetarea la genitiv a substantivului (derogarea derogării) exprimă ideea că derogările puteau să meargă atât de departe încât să anuleze legea însăși. În ultimul vers se face aluzie la o altă situație bine cunoscută, apărută în urma demolărilor: „Vă mutați pe Strada Gării".

În *Sonet profan*, o altă poezie cu transferuri semantice prin rimă și paranomază (citat deja), se face aluzie la cântecele de slavă care aveau adresă, de asemenea, bine cunoscută. Forma delicată a sonetului este folosită nu pentru a omagia, de exemplu, pe „prima doamnă a țării", ci pentru a omagia „o coapsă", în modul cel mai profan cu putință: „Nu sunt în stare de un cînt homeric / Dar un sonet ți-nchin cu bucurie, / Slăvită coapsă, ție, numai ție/". Mecanismul aluziei se realizează astfel: sunt folosite tiparele, devenite *topos*, ale omagierii și adorațiunii („Hindusă, musulmană, carpatină, / Cioplită măiestrit cum nu e alta / Din marmoră de Ruşchița, cu dalta, / Ca soarele-i o mină de lumină/"). Obiectul adorat este însă „o coapsă".

Uneori poeziile din acest ciclu au, pe ansamblu, o tonalitate gravă: „Încet, încet ne ducem. Nu știu unde. / Bolții de stele groapa-i corespunde. / Cariul pe cruce litere mînîncă / Și șterge înțelegerea adîncă.

Scanned with OKEN Scanner

// Iar inima în fluviul vremii prund e / Tot curge gheaţa peste ea, s-aruncă, / Şi de granit dacă ar fi o stîncă, / Tot şi-ar ştirbi zvîcnirile rotunde.//" (*Ca o psalmodiere*, 1991). Este suficient însă un singur cuvânt dintr-un alt registru *stilistic*, cum este argoticul „ne cărăbănim", pentru a deturna sensul grav al poeziei şi a provoca umorul sub care se ascunde aluzia: „Şi cum ne tot cărăbănim încet / Păşind cu stîngu-afară din sonet, / Păşind cu dreptu-afară din sistem, // Se isc-un ritm de care mă şi tem / Un invers marş, neînţeles, secret, / Ca o psalmodiere de blestem//". După argoticul „ne cărăbănim", poezia dezvoltă două domenii semantice care ascund, deopotrivă, semnificaţia „de a nu fi pe linie": pe de o parte, „călcăm în strâchini" din punct de vedere artistic („Păşind cu stîngu-afară din sonet") şi pe de altă parte, ceea ce este mult mai grav, păşim „ cu dreptu-afară din sistem". Caracterul aluziv al poeziei ne îndeamnă să dezambiguizăm cuvântul „sistem", pe care putem să-l interpretăm fie ca *sistem de reguli ale sonetului*, fie ca *sistem social*, în favoarea celui de-al doilea sens.

Analogia dintre cele două domenii semantice se menţine şi în ultima terţină: pe de o parte, ritmul poeziei care se transformă într-o „psalmodiere de blestem" (pentru că s-a păşit „afară din sonet") şi, pe de altă parte, *marşul secret cu direcţie inversă* (pentru că s-a păşit „afară din sistem"). Se creează aici un metalogism pe baza unor metasememe complexe (în cazul de faţă, această terminologie a *Retoricii de la Liège*, 1974, este, într-adevăr, adecvată). Se formează două serii de analogii între care se produce o substituţie. Pe acest dublu joc de transferuri semantice se bazează în cazul de faţă *aluzia*.

Poezia *Ce mai facem*, 1991, începe în registrul umoristic, umorul fiind produs mai ales prin folosirea unor zicale şi expresii fixe ale limbii („Noi ce să facem? Trecem puntea. / Fireşte, dracul ne e frate / (Cam de-un mileniu jumătate)/"), tonul devine apoi grav („Şi trecem, unul după altul... / Şi cel trecut e ca şi dus. / Tărîmu-acela, celălaltul, / O fi mai jos, o fi mai sus?/") şi se încheie tot cu o notă de umor („Vine vardistul să-mi ia şpaltul. / Eu cam atîta am de spus/"). Incompatibilitatea semantică dintre subiect şi obiectul direct din penultimul vers realizează aluzia la *cenzură*, iar aluzia din primele versuri la compromisurile, pe care oamenii au trebuit să le facă întotdeauna, este deosebit de transparentă.

Scanned with OKEN Scanner

La absurda „vină a meditației transcendentale" poetul face aluzie în *Neapucatul*, 1991. Textul, fiind de proporții mai mari, este construit pe o schemă narativ-descriptivă: *etapele concentrării, căderea în transă* și *trezirea*. Bagatelizând prin umor „transcendentalismul", mai ales așa cum a fost practicat la noi, poetul sugerează că pedepsele care s-au dat celor ce s-au apropiat de asemenea practici au fost absurde, iar înlăturarea din viața științifică și socială a „transcendentalilor" avea cu totul alt scop.

Să urmărim cum obține poetul efectele de umor în această poezie. Mai întâi, printre gesturile rituale care pregătesc și însoțesc „concentrarea", încărcate de mister și sacralitate, cum ar fi așezarea mâinilor pe piept, poziția picioarelor în formă de „lotus" etc., poetul strecoară gestul copilăresc și puțin cretin al „ciupirii urechii stîngi". Deci într-o enumerare ce vizează sublimul apare un element comic, ridicol.

„Transcenderea" este descrisă ca o contopire cu universul, așa cum apare el în urma celor mai noi ipoteze cosmologice, folosindu-se o terminologie științifică de ultimă oră. Contrastul dintre o străveche practică budistă, ce are ca efect contopirea „eului" cu universul printr-o perfectă stăpânire a forțelor sale vitale, fiziologice și psihice, pe de o parte, și rezultatele unor cercetări științifice, ce se vor obiective, pe de altă parte, nu poate fi decât o sursă de umor: „În cîteva secunde, lumea din jur dispărea / Și cerul i se ilumina dintr-o dată / Ca o lentilă vie, / Focalizînd în ea universul. / (Întîi captase globul pămîntesc / Și sistemul solar. / Apoi, galaxia noastră / Și, în sfîrșit, întregul univers / Care se dovedise a fi, întradevăr, / În extensie.) / Cotidianul se dizolvă din primele trei secunde / În undele ușor voalate ale lui Big-Bang, / Se dizolvă, / Așa cum benzina dizolvă grăsimile. / Pss! / Clipocitul căderii în sine / Acum se confundă cu impulsul inițial/". Mai întâi, să remarcăm că o experiență psihică confirmă, în mod paradoxal, o experiență fizică (deplasarea spre roșu a liniilor spectrale) din care s-a dedus că universul este în expansiune. Apoi, ipoteza exploziei inițiale (Big-Bang), care ar fi dat naștere universului, este ridiculizată printr-o comparație cu o observație la îndemâna oricărei gospodine, iar ipoteza științifică a „impulsului inițial" este ridiculizată prin acea interjecție „Pss!", care exprimă și „clipocitul căderii în sine".

Scanned with OKEN Scanner

Fragmentul ce descrie „ieşirea din transă" nu are mai puţine efecte comice: „Readucerea la linia de plutire / (Bălăcirea noastră de viaţă) / Era extrem de anevoioasă. / Tocmise prieteni să-i dea palme, / Să-l bată cu pietre, să-l hulească... / Era „stins" cu tulumba pompierilor / Ori băgat adînc în pămînt / (Dovedise că poate gîndi şi la cincizeci de metri / Adîncime, zidit, betonat, / Plus marfarul acela pus să treacă pe deasupra / În viteză şi huruind îngrozitor) / Se exploda apoi, / Cu dinamită tot acest înveliş / Iar el era aruncat în slavă / Pînă la 150-200 de metri. / Căzînd se trezea – în principiu/". Să remarcăm că se face aluzie la faptul că uneori tocmai prietenii „ne dau palme", „ne bat cu pietre" şi „ne hulesc" (comicul situaţiei fiind că sunt „tocmiţi" tocmai de cel hulit) şi la faptul că unora nu li se poate anula capacitatea de a gândi prin nici o metodă, oricât de diabolică ar fi. La sfârşitul fragmentului citat, „în principiu" are un statut ambiguu: poate fi interpretat fie modal, fie local. Noi optăm pentru a doua variantă: asemenea oameni nu se pot trezi niciodată în „lumea contingentă", ci numai în „lumea principiilor" eterne.

În continuare, ironia şi umorul urmează acelaşi mecanism, permanent reînnoit în mod ingenios: „Nu comunica oamenilor / Rezultatele cercetărilor / Obţinute prin această formidabilă / Cădere în sine / Cu captare de cosmos. / Aceştia (care îşi perfecţionează şi ei / Mai ales tubul digestiv) nu l-ar fi înţeles / Ori ar fi pus în aplicare doar partea periculoasă / A descoperirilor, cum se întîmplă). // Se scăpase odată, / Spunînd că nu apucă să termine nici un gînd / Şi cunoscuţii îl porecliseră Neapucatul / (Spre a-l deosebi de ei, care apucă / Să gîndească pînă la capăt. Nerozii)//".

Mai semnalăm aluzia la „caratiştii" care îşi exersau meseria la momentul oportun: „Uneori, / Dacă-l găseau ţeapăn pe stradă / Caratiştii (care s-au înmulţit peste tot), / Obişnuiau să spargă nelipsitele lor cărămizi / Sau chiar ziduri, / Cu el în dungă//". Substituţia, metonimia şi analogia stau la baza aluziei, pe care poetul o realizează cu atâta umor, în versurile de mai sus.

Să mai analizăm un ultim exemplu de acest tip, *Cocoşul*, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

COCOŞUL

1. Cocoşul junghiat mînji cu sînge
2. Drumeţul ce-i servise drept călău
3. Pictura penelor o clipă plînge
4. Un cucurigu falnic, din ecou.

5. De-o parte capul, pleoapele ce-şi strînge,
6. De alta trupul, pîlpîind spre hău,
7. Iar gospodina mîinile nu-şi frînge
8. Ea l-a hrănit, era cocoşul său.

9. Şi treci pe lîngă scenă, pe retină,
10. Fixîndu-ţi, făr-să vrei, decapitarea.
11. Dar jalea ţi-o bruiază o maşină.

12. Alt trecător la tine o să vină,
13. Cu ordin ca, distrat, să-ţi ia suflarea…
14. Spre sacrificii mici, executarea!

Poezia este construită pe baza unei analogii cu ambii termeni exprimaţi în text. De data aceasta tonalitatea generală a poeziei este gravă, chiar tragică, iar umorul foarte estompat. Menţionăm sintagma *plânge ... falnic* (din versurile 3-4), expresivitatea determinării în „pîlpîind spre hău" şi aluzia la incapacitatea unor trăiri autentice în contextul civilizaţiei actuale (din versul 11). Accentul poeziei cade pe ultima terţină prin care se realizează, de fapt, analogia. Tot prin aceasta se face aluzie la o situaţie socială tragică, existentă peste tot în lume.

Transferul semantic stă la baza tuturor tropilor, dar în cele de mai sus nu ne-a interesat acest mecanism în sine, descris în toate tratatele şi dicţionarele de retorică.

După cum s-a văzut, am încercat să urmărim modul în care transferul semantic este subordonat unor intenţionalităţi poetice, în cazul de faţă

Scanned with OKEN Scanner

umorului, uneori îngroşat, alteori subtil, dar întotdeauna neaşteptat, cu care ne-a obişnuit Marin Sorescu. La rândul lui, umorul serveşte altor intenţionalităţi poetice, mult mai profunde. Sub aparenţa umorului se ascund teme grave şi uneori chiar tragice, generate fie de determinările sociale ale omului, fie de cele existenţiale.

Ceea ce ne-a interesat a fost modul în care poetul a ştiut să folosească potenţialităţile limbii române pentru a-şi crea un „glas" propriu în poezia românească.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNCHEIERE

Perspectiva textuală asupra poeziei româneşti neomoderne a relevat faptul că, în afara tipului de poezie clasică, cu strofe de patru versuri, cu un număr egal sau aproape egal de silabe, cu rimă şi ritm, perfecte, deci, din punct de vedere prozodic, sau a poeziilor cu formă fixă, în care poeţii dintre 1960 şi 1980 excelează, ei adoptă anumite tipuri de texte inovatoare, ce apar cu mare frecvenţă, în concordanţă cu celelalte inovaţii de limbaj. Criteriile taxonomice au fost lingvistice: lipsa predicaţiei, abundenţa verbelor şi simularea narării, comportamentul lingvistic în anumite situaţii instituţionalizate, asociaţii eufonice şi semantice din aproape în aproape, intertextualitatea.

După cum s-a văzut, textul cu suspendarea predicaţiei este extrem de frecvent. Pe de o parte, concentrarea expresiei şi ipostazierea unor obiecte, care, prin determinările primite, nu mai seamănă cu nimic din ceea ce ne oferă simţurile ca realitate, circumscrierea lor într-un timp şi spaţiu, parcă imuabile, sunt unele dintre efectele pe care astfel de texte le produc (Dan Verona, Şt. Augustin Doinaş). Pe de altă parte, prin lapidaritatea lor, asemenea unor concentrări de masă, nominalele exprimă stări psihice abisale (ca la Angela Marinescu), amintiri dureroase sau duioase (ca la Florenţa Albu) sau o anumită atmosferă, realizată mai ales prin amănuntele (determinările) multiple şi la nesfârşit multiplicabile ale unei memorii asociative fabuloase (ca la Mircea Ivănescu).

În plus, lipsa predicaţiei şi a conectorilor conduce la acea aglomerare de obiecte, prin enumerări gigantice, uneori urmând o paradigmă semantică (Lucia Negoiţă), alteori realizându-se, pur şi simplu, aleatoriu, generând astfel ambiguitate (Daniel Turcea).

Tot ambiguitate produce şi lipsa predicatului la sfârşitul poeziei, producând semnificaţii adânci, rămase în suspensie (ca la Mircea Ciobanu).

Pe ansamblu, textul cu predicaţia elidată dă impresia de transmisiune telegrafică, de sacadare, datorată pauzelor marcate în toate modurile

Scanned with OKEN Scanner

posibile, de ritm alert în transmiterea informaţiei sau, dimpotrivă, de încremenire într-un *statuum quo* imuabil.

La fel de frecvent este tipul de text cu un s u p o r t n a r a t i v, pe care se plasează fie o întâmplare cu tâlc, cel mai adesea cu un final surprinzător, ca la Marin Sorescu, fie o însăilare destrămată de întâmplări mărunte, lipsite de importanţă şi uneori fără nici o legătură între ele, ca la Constantin Abăluţă, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea etc.

Am analizat pe parcursul lucrării nenumărate modalităţi de tărăgănare a desfăşurării narative, de întârziere a finalizării acţiunii, ceea ce dă impresia unui *perpetuum mobile*, ca la Mircea Ivănescu.

De asemenea, am prezentat acel gen de narare lirică, cu multiple implicaţii intertextuale, care ne aminteşte fie de vechile scripturi, fie de romanele evului mediu, cu semnificaţii care se ridică la un înalt nivel de generalitate, ca la Dorin Tudoran.

Astfel de texte prezintă multe ingambamente, sintaxă contorsionată, lipsită de conectori, ceea ce conduce în mod firesc la o slăbire a coeziunii şi, în cele din urmă, la incoerenţă semantică. Prin asemenea texte poeţii vor să exprime absurdul existenţei, neliniştea, angoasa şi grija permanentă ce îl stăpâneşte pe omul sfârşitului de secol XX.

În acest tip de texte, influenţa existenţialismului, ca filosofie, este frapantă. Categoriile heideggeriene, precum „Sein", „Zeit", „Die Sorge", „Sein zum Tode" (în traducere, „A fi → Fiinţă", „Timp", „Grija", „A fi – a te afla – în faţa Morţii"), transpar din astfel de poezii în care absurdul se exprimă prin destructurare narativă şi amalgamare aleatorie a tuturor elementelor textului.

O trăsătură comună ambelor direcţii descrise este i n t e r t e x t u a l i t a t e a. Ne aflăm într-un spaţiu ultrasaturat de cultură umanistă. Este foarte greu să se mai inoveze în poezie, când ea a atins şi culmile cele mai înalte ale desăvârşirii şi abisul destrămării şi deconstrucţiei. A atins şi armoniosul, frumosul, sublimul, dar şi grotescul, urâtul, hidosul, dezordinea, toate în forme artistice de excepţie. Ce îi mai rămâne poetului

Scanned with OKEN Scanner

sfârşitului de secol XX decât să privească cu admiraţie şi ardoare sau cu detaşare şi ironie tot ceea ce s-a acumulat în acest domeniu de creaţie.

Având pregnantă conştiinţa că nu pot să mai producă nimic, fără raportarea la modele, poeţii din perioada 1960-1980 folosesc anumite m ă r c i de intertextualitate, prin care atenţionează lectorul că au preluat cu bună ştiinţă de la înaintaşii lor forme prozodice, cuvinte, expresii, figuri poetice, construcţii sintactice sau textuale, precum şi simboluri, toposuri, teme etc.

Această modalitate de preluare intertextuală a creaţiei poetice anterioare, cu marcarea pronunţată a intenţionalităţii ei, este o revenire la nesfârşit asupra aceloraşi teme şi procedee, la nesfârşit perfecţionate şi reinventate într-un proces fără de sfârşit. Semioza nelimitată de care vorbeşte Umberto Eco se referă, deopotrivă, la relaţiile care există între cuvintele vocabularului, cât şi între toate textele existente pe domenii de creaţie. În felul acesta se constituie sistemul semantic global (inclusiv cel textual).

Cu toate acestea, există perioade în care intertextualitatea este cultivată în mod expres de către poeţi. O intenţionalitate intertextuală evidentă se întâlneşte la mulţi dintre poeţii perioadei 1960-1980, prevestind astfel perioada optzecistă. Parodia este una dintre formele cele mai evidente ale intertextualităţii. După ce, de la bun început, Marin Sorescu a zăbovit „singur printre poeţi", exersându-le meşteşugurile, intertextualitatea a fost un procedeu des folosit de poet de-a lungul întregii sale opere. Un alt poet, care a parodiat în mod subtil cele mai diverse maniere poetice ale literaturii române şi universale este Romulus Vulpescu. Titlul volumului său retrospectiv *Artă şi meserie* nu este întâmplător.

Ecouri ale poeziei eminesciene, multiplicate la nesfârşit, se întâlnesc, după cum am văzut, la mulţi dintre poeţii perioadei '60-'80, inclusiv la Nichita Stănescu, care îl considera pe Eminescu geniul tutelar al poeziei româneşti. Cum a reuşit Nichita să se sustragă acestui miraj, care a plutit necontenit în jurul său, şi să creeze o poezie, cu nimic mai prejos, dar de o factură total diferită, rămâne misterul propriului său geniu. Din când în când, Nichita lasă să se întrevadă intertextual trimiterea la Eminescu, ca

Scanned with OKEN Scanner

în versul „dar capul ţi-l întorn, pe braţul stâng". Într-un mod nu mai puţin original, a asimilat Nichita Stănescu şi ermetismul barbian, deşi uneori intenţionalitatea intertextuală este evidentă şi marcată chiar de poet, ca în *Elegia oului, a noua.*

Lucian Blaga este un alt poet integrat intertextual în poezia dintre 1960 şi 1980. După moartea sa, el a fost reabilitat şi reeditat, astfel încât generaţia '60 a putut să-i cunoască opera. Asemenea unor trasoare luminoase, metaforele sale revelatoare au influenţat multe destine poetice. Adesea ele au fost folosite şi cu ostentaţie intertextuală, punându-le şi mai mult în evidenţă valoarea.

Dar şi la alţi poeţi români – Minulescu, Bacovia, Arghezi – se fac nenumărate aluzii (o altă formă a intertextualităţii) sau se preiau structuri prozodice, sintactice şi textuale, cu vădite intenţionalităţi intertextuale.

O dublă intertextualitate, de mare subtilitate, asupra căreia am insistat mai mult, este aceea realizată de Horia Bădescu în ciclul *Viaţa de fiecare zi a domnului Quijote.* Chiar din titlu se face aluzie la tragi-comicul personaj al lui Cervantes, cu care autorul consideră că are multe în comun. Dubla intertextualitate se realizează însă cu volumul de sonete al lui W. Shakespeare, dar şi cu imaginara continuare a acestui volum de către Vasile Voiculescu. Tipul de sonet shakespearian, cu paisprezece versuri, preluat de Vasile Voiculescu şi, de asemenea, de Horia Bădescu, apare la acesta din urmă fără distanţe între strofe şi cu ultimele două versuri scrise mai spre dreapta. Şi tematica, preluată de V. Voiculescu aproape întocmai de la marele său maestru, este diferită la Horia Bădescu. Analiza pe care am făcut-o pune în evidenţă această intertextualitate mediată, realizată printr-un limbaj poetic, ce se află într-un alt stadiu al evoluţiei sale.

Un alt tip de text, bazat în mare parte tot pe intertextualitate, este cel creat prin asociaţii eufonice şi semantice din aproape în aproape. Ca prototip pentru acest tip de text poate fi considerat *Foaie verde de albastru* de Nichita Stănescu. Având ca schemă prozodică şi ca organizare textuală modelul poeziei populare,

Scanned with OKEN Scanner

autorul manifestă o ingeniozitate fără margini în construirea poeziei. Cascada monorimelor rare, ce atrag desfăşurarea unor întregi paradigme semantice referitoare la cifre, plante, păsări, părţi ale corpului etc., atestă extraordinara bucurie ludică a poetului, precum şi fantezia şi inventivitatea poetică debordante.

Poate că cel mai reprezentativ poet pentru acest tip de poezie este Şerban Foarţă, care, printre altele, creează şi poezii, denumite de noi „etimologice", deoarece întreaga desfăşurare a poeziei explică originea unui cuvânt.

Şi poate că cel mai năstruşnic şi mai inventiv poet ludic, cu o combinatorică năucitoare a unor cuvinte, despre care nimeni nu ar fi putut bănui că ar putea să fie asociate, cu efecte de ironie şi umor, uneori subtil, alteori îngroşat, subordonate adesea unor teme existenţiale tragice, este Mircea Dinescu, un poet cu un talent exploziv.

O poezie ludică de o factură deosebită, singulară prin omogenitate, realizează Emil Brumaru. Universul casnic, cu toate bucuriile lui erotice, dar mai ales gastronomice, pare o arcă a lui Noe, plutind undeva în spaţiu, suficientă sieşi. De câte ori am analizat poezii ale lui Emil Brumaru, am evidenţiat modul ingenios de combinare a cuvintelor, cu efecte de tandră ironie, dar şi de bucurie ghiduşă.

Un alt tip de text, care nu a mai fost analizat în acest mod până acum, este cel creat din două domenii semantice, dintre care unul prezintă (de cele mai multe ori narează) o activitate umană instituţionalizată (juridică, administrativă, sportivă etc.) sau diferite jocuri ce urmează reguli stricte, iar celălalt domeniu semantic deturnează, prin interferenţa cu primul, sensurile poeziei spre altele decât cele aşteptate, producând fie ironie şi umor, fie un puternic efect tragic.

Un text de referinţă pentru acest tip este *De-a vaţi ascuns...* de Tudor Arghezi, în care jocul de copii, numit astfel, îşi intersectează domeniul semantic cu cel al dispariţiei pentru totdeauna a tatălui. Este ca un ritual iniţiatic în taina morţii.

Scanned with OKEN Scanner

Acest tip de text este exersat, până la ultimele consecinţe, de Marin Sorescu. Mecanismul perfect al constituirii textului este etalat în poezia *Şah*, deoarece mutările jocului de şah şi „evenimentele vieţii" se întrepătrund sintagmatic, aproape în fiecare vers, verbele exprimând „mutările" şahului, iar complinirile – „evenimentele vieţii", cu inevitabilul final tragic: „şah mat" = „moarte".

Activităţile care apar în astfel de texte la Marin Sorescu sunt extrem de variate: contabilitatea, administraţia, trimiterea unui colet, autoservirea, călătoria cu trenul sau cu autobuzul, diverse jocuri sportive şi chiar... crearea lumii de către Dumnezeu în şapte zile. De fiecare dată ingeniozitatea este remarcabilă, iar finalul textului – cu totul neaşteptat.

În modalităţi cu totul sofisticate folosesc acest tip de text alţi poeţi analizaţi precum Şt. Augustin Doinaş, Cezar Baltag, Ileana Mălăncioiu.

În ceea ce priveşte structura de cea mai mare adâncime a textelor, ea conduce spre acea semnificaţie generală, rezultantă a relaţiilor complexe dintre domeniile semantice pe care le configurează fiecare text în parte. Ea se poate configura doar în urma unei interpretări, diferită de la interpret la interpret sau de la lector la lector sau chiar la acelaşi interpret, în funcţie de decupajele în domenii semantice, variabile, la rândul lor. Am considerat că această semnificaţie generală este, în cazul poeziei, s i m b o l u l a u t a r h i c pe care textul unic îl creează. De multe ori nu l-am putut numi, ci doar l-am sugerat.

Simbolul apare pe baza unui nivel figurativ, metaforic. Este „corpul sensibil", despre care vorbeşte G. Durand, indispensabil pentru a exprima acel ceva indicibil, imposibil de a fi captat pe deplin.

De cele mai multe ori, când poezia are un suport narativ, această semnificaţie generală este de natură tematică.

Dacă transcendem textul ca unitate şi considerăm că opera unui autor, în totalitatea ei, este un text de proporţii foarte mari, se pot observa, de asemenea, domenii semantice comune mai multor texte ale unui autor, pe care le-am numit d o m e n i i s e m a n t i c e g l o b a l e. Mai mult, întreaga creaţie poetică a perioadei 1960-1980 poate fi considerată un

Scanned with OKEN Scanner

imens text, în care pot fi regăsite domenii semantice comune, mai ales de natură tematică: angoasele sfârşitului de secol XX, absurdul şi automatizarea existenţei, ameninţarea vieţii omului de către propria creaţie scăpată de sub control etc.

În acest sens, am prezentat câteva simboluri şi teme ale poeziei dintre 1960 şi 1980, rezultante ale unor domenii semantice globale.

Astfel, referindu-ne la câteva dintre simbolurile majore ale lui Nichita Stănescu, am început cu simbolul p ă s ă r i i, a l z b o r u l u i, şi de aici, a l t r a n s c e n d e r i i. Spuneam că minuţiozitatea cu care poetul descrie aripa, penele, aerul de sub aripă, înclinarea, planarea etc. este similară celei cu care îşi făcea Leonardo da Vinci schemele pentru proiectatele aparate de zbor, pornind tot de la studierea zborului păsărilor.

Un alt simbol dominant în opera lui Nichita Stănescu este cel al a n i m a l e l o r p u t e r n i c e, d e p r a d ă, cu care poetul se identifică. Ele semnifică extraordinara forţă creatoare, de care poetul se simte stăpânit, şi niciodată cruzimea lor. Aceste animale de pradă au o extraordinară vocaţie constructivă ca în *Amfion, constructorul*, unde leii, panterele, leoparzii devin viaducte, poduri, ziduri, creneluri etc. Leul este preferatul şi pavăza poetului. El îl apără şi îl izolează de lume şi, împreună, stăpânesc întinderile nesfârşite. Abia în ultimele volume, „lupul singuratic", căzând „pe laba-ngheţînd apatic", ce „adoarme şi visează / îngeri pe zăpada trează" devine un simbol frecvent al poetului.

La Mircea Ciobanu, un alt mare, şi încă necunoscut pe deplin, poet al generaţiei sale, un domeniu semantic dominant, dezvoltat de-a lungul întregii sale creaţii poetice, este cel al t e l u r i c u l u i în formele cele mai diverse de degradare: argila, gresii moi, putregaiuri, luturi lichide, mâluri, ruine, falii, maluri năruite, scrum.

Am arătat că semnificaţia generală, ce se desprinde din acest domeniu semantic, este s t a r e a e x i s t e n ţ i a l ă d e a g o n i e ş i n e p u t i n ţ ă a o m u l u i î n f a ţ a u n o r f o r ţ e d e o p r i m a r e c o p l e ş i t o a r e.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt simbol deosebit, pe care l-am analizat mai pe larg, este I e r o - n i m, rezultat al unui domeniu semantic vast din opera Ilenei Mălăncioiu, discutat în corelaţie cu pandantul său feminin I e r o d a s a. Ieronim a avut o existenţă reală (Hieronymus Eusebius, 348-420 e.n., mare erudit şi autor al unei opere imense, dar cunoscut mai ales pentru traducerea *Bibliei* în limba latină din ebraică şi greacă). El devine simbol încă din operele pictorilor prerenascentişti şi renascentişti.

Şi la noi, în nuvela *Cezara* a lui Mihai Eminescu, I e r o n i m, călugărul şi ascetul, devine s i m b o l u l unei iubiri lumeşti, eterată însă prin intensitate şi absolvită de păcat, a unei i u b i r i î n a b s o l u t. Ileana Mălăncioiu reia simbolul eminescian al enigmaticului I e r o n i m. Era un lucru aproape predestinat pentru o poetă într-o permanentă „ardere de tot", cum spuneam, interiorizată şi lucidă, care face o trecere aproape neobservată de la eutanasia shopenhaueriană din *Cezara* la existenţialismul modern ce meditează necontenit pe teme tanatice.

La Ileana Mălăncioiu I e r o n i m nu se întrupează niciodată asemenea L u c e a f ă r u l u i, cu care a fost comparat. El este un contur niciodată pe deplin închegat, o aspiraţie mereu amânată şi mereu dorită. Cu o încetinire căutată şi bine dozată, poeta îl compune şi îl recompune la nesfârşit ca într-o lungă şi interminabilă litanie. Şi I e r o n i m reprezintă un i d e a l, spre care poeta tinde necontenit, dar el nu se înalţă şi nici nu se depărtează spre spaţii unde nimeni nu mai poate pătrunde, asemenea L u c e a f ă r u l u i, ci se fragmentează mereu în reci oase de argint şi ţine la distanţă pe oricine cu glacialul său ochi de sticlă albastră.

În afară de simbolurile, create din domenii semantice globale la nivelul operei unui poet (am revenit aici asupra câtorva dintre ele), există t e m e, ce rezultă din domenii semantice globale la nivelul întregii creaţii poetice dintre 1960 şi 1980.

Una dintre aceste teme obsedante este aceea a c u n o a ş t e r i i, cu cei doi poli ai săi: ş t i i n ţ i f i c ă şi a r t i s t i c ă.

Poate că mai mult decât în alte perioade, ştiinţa şi tehnica au ajuns la rezultate ce au fascinat şi tulburat chiar şi imaginaţia poetică cea mai

Scanned with OKEN Scanner

îndrăzneață. Știința a fost mult popularizată, iar tehnologia s-a făcut cunoscută direct prin binefacerile, dar și prin dezastrele sale. Asemenea Ucenicului vrăjitor al lui Paul Dukas, omul a răscolit niște forțe devastatoare, pe care nu se știe cât timp le va mai putea stăpâni. Este și aceasta una dintre cauzele grijilor și angoaselor celor mai adânci ale omului, care își găsesc expresia în acele poezii destrămate și absurde, sugerând o lume fără nici o finalitate.

În același timp, descoperirile științifice inimaginabile, de o precizie uluitoare, verificate prin aselenizări perfecte, la un punct dinainte calculat, informatizarea, microprocesoarele, transmiterea aproape instantanee a informației la distanțe imense prin sateliți etc., a creat fără îndoială poeților un anumit „complex gnoseologic", pe care l-au exprimat în diverse modalități.

Mai întâi, ei au mimat în poezie o cunoaștere științifică printr-o exagerată abundență a conceptelor fizice și matematice, ce formează un domeniu semantic global extrem de vast: deplasarea spre roșu a liniilor spectrale (Efectul Doppler), mișcarea browniană a particulelor, entropia (chiar titlu de volum), ecuații, axiome, Aleph la puterea Aleph (Georg Cantor), poliedri, curbe, sinusoide, spații concave, expansiunea universului, galaxii, roiuri galactice, implozii de timp etc. În plus, diferite formule (ale energiei, ale entropiei etc.) au fost puse ca moto sau integrate în poezii.

Și folosirea extrem de frecventă a formațiilor negative cu prefixul „ne-" am considerat-o, după cum am arătat în LPRN, tot o mimare a conceptelor fizicii moderne, care, pe ansamblu, exprimă o altă înțelegere a materiei și a universului față de fizica clasică, newtoniană.

Celălalt pol al cunoașterii, ce formează un imens domeniu semantic global, este c u n o a ș t e r e a p r i n p o e z i e. Poeții susțin că mai există încă mistere ale lumii, unde știința nu poate a pătrunde. Ei exacerbează aceste zone prin ambiguitate, sugestivitate, incifrare. În același timp, meditează profund asupra poeziei ca formă specifică de cunoaștere a lumii printr-un anumit tip de limbaj. De aceea, noțiunile lingvistice, ele însele științifice, sunt ingenios etalate, poeții încercând să

Scanned with OKEN Scanner

sugereze astfel că şi a face poezie este „o ştiinţă", cu mult mai sofisticată şi mai subtilă decât aceea a cunoaşterii realităţii fizice. Astfel, logosul, dialectele, idiomurile, graiurile, cuvintele, silabele, literele, vocalele, consoanele, labialele, predicatul, verbul, dar şi semantica, ambiguitatea etc. sunt noţiuni lingvistice pe care creatorii le folosesc în meditaţia lor asupra cunoaşterii prin arta poetică, care, în pofida registrului lingvistic etalat, rămâne o cunoaştere simpatetică, de natura celei magice.

La sfârşitul lucrării, transgresând nivelele textuale, care au structurat analiza poeziei dintre 1960 şi 1980, ne-am ocupat „monografic" doi mari poeţi care au dispărut dintre noi: Nichita Stănescu şi Marin Sorescu. Am încercat să punem în evidenţă ceea ce ni s-a părut mai important pentru fiecare: limbajul ca obiect al poeziei la Nichita Stănescu şi umorul tragic la Marin Sorescu.

În partea dedicată lui Nichita Stănescu am prezentat doar câteva dintre inovaţiile şi procedeele de limbaj, prin care el se autocreează ca poet.

Ceea ce fascinează cel mai mult, din acest punct de vedere, este senzaţia că limba română era organizată în mintea poetului paradigmatic, ca un adevărat tabel al lui Mendeleev, încercând să umple căsuţele goale (defective) prin forme de el create. Astfel, poetul concepe plurale pentru substantive *singularia tantum*: „auri", „grâuri". Şi dacă tot a adoptat această paradigmă de plural, de ce să nu folosească forma „osuri" în locul pluralului „oase". Dacă există pluralul „gânduri", de ce să nu reconstituie un singular „gândur", care i se pare mai expresiv decât „gând". Şi dacă se spune „nici unul", de ce să nu se spună şi „nici doiul". Şi dacă genitiv-dativul se formează cu morfemul „-lui", de ce să nu-şi permită forma „nuştiucinelui" şi chiar „nuştiucuiului" (cu o dublă marcare a cazului!).

În plus, dacă există „înflori", de ce să nu existe şi „ierbi" ca în „iarba verde ar înflori / iar florile s-ar ierbi". Chiasmul nu este întâmplător, căci pune în evidenţă şi crearea unui verb exprimând astfel modelul urmat, dar şi schimbarea de sens („florile ar deveni iarbă").

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai spectaculoase modificări la nivel morfologic sunt însă din clasa verbului: modificări de tranzitivitate, de reflexivitate, trecerea de la impersonal la personal, de la activ la pasiv etc. Nenumărate exemple au fost date pe parcurs: „mă locuieşti", „murindu-mă", „să se respire", „se doare", „se este" etc. (în LPRN).

La nivel sintactic, apar inversiuni şi dislocări dintre cele mai contorsionate, ce produc, firește, ambiguitate: „Timpul, el singur peste tot, eu însumi / şi după aceea/". Aşa cum am arătat, o simplă repoziționare a cuvintelor conduce la coerență.

Marea frecvență a construcției pe care am numit-o „distorsiune prin conjuncția şi" ne face să credem că ea a fost inventată de Nichita Stănescu: „Şi lasă-ne izbiți şi duşi şi doi, / şi lungi, cînd movurile pier".

O remarcă de ordin general este insistența cu care Nichita Stănescu exersează câte un procedeu o anumită perioadă după ce îl inventează, parcă pentru a-l fixa bine în mintea cititorului paternitatea, după care el nu mai apare decât sporadic. Aşa cum spuneam despre creația sa lexicală „trimbulind" că a fost prezentă în visarea sa poetică doar o anumită perioadă de timp, tot astfel diversele sale inovații de limbă apar cu insistență într-un număr de poezii succesive, apoi rămân latente în conştiința poetului şi mai apar la suprafață doar din când în când.

Construirea textelor pe ansamblu este de asemenea un prilej pentru Nichita Stănescu de a-şi pune în evidență inventivitatea, aşa cum a reieşit din toate analizele făcute.

De la folosirea perfectă a prozodiei, a construcțiilor simetrice şi repetitive, de la parodierea „dulcelui stil clasic", a poeziei simboliste şi a celei „în spirit de haiku", până la construcții aleatorii şi poezii ermetice, nimic nu i-a fost străin marelui nostru poet. Analiza poeziei *Evocare*, de un ermetism mediu, a pus în evidență cel puțin câteva posibilități de interpretare, dintre multe altele posibile. Cu cât o poezie este mai ermetică (mai închisă din punctul de vedere al construcției textuale), cu atât ea se deschide mai mult spre posibilități interpretative nelimitate.

Pe de altă parte, asociațiile dintre cuvinte le pun în valoare valențele semantice nebănuite. Nichita a avut harul de a îmbina astfel vorbele limbii

Scanned with OKEN Scanner

române, încât să creeze „obiecte" ale unor lumi imaginare ce simulează „ontologicul". „Bărbatul căruia îi este frig de alte stele", „privirea care poate fi atinsă cu mîna", „steaua polară care decade de sub sprînceană peste surîs", „duhul electronului care luminează", „stafie trează care fuge pe timpan" – ce pot să însemne toate acestea decât a l t e l u m i, pe care poetul are orgoliul să le creeze ca într-o nouă geneză.

Spuneam în încheierea acestei părţi că inventivitatea şi ingeniozitatea cu care Nichita Stănescu a pus în valoare „însemnele de carate" ale limbii ne îndreptăţesc să considerăm că obiectul creaţiei sale poetice este chiar l i m b a r o m â n ă.

Întâmplarea face ca Nichita Stănescu să fie reprezentantul cel mai strălucit al uneia dintre direcţiile dominante ale poeziei dintre 1960 şi 1980, iar Marin Sorescu, căruia, de asemenea, i-am rezervat o prezentare monografică, să fie emblematic pentru o altă direcţie dominantă.

La Marin Sorescu nararea întâmplărilor obişnuite ale vieţii se îmbină cu vorbirea colocvială, familiară, iar efectele sunt de umor, ironie şi absurd, ascunzând însă tragismul existenţial al neînsemnatelor evenimente cotidiene. Firește că pe noi ne-au interesat procedeele de limbaj prin care poetul realizează acest umor tragic.

Un tip de text, de care ne-am ocupat în mod special, folosit şi de alţi poeţi, dar în care Marin Sorescu excelează, este cel în care se narează o situaţie, de obicei instituţionalizată, desfăşurată conform unor etape stricte. După cum arătam, un astfel de text se constituie din două domenii semantice, dintre care unul descrie succesiunea etapelor respectivei activităţi, iar cel de-al doilea este astfel imaginat de poet, încât să deturneze sensurile pe care le dezvoltă primul domeniu semantic. Diferite activităţi umane, cum ar fi: procesele juridice, consultaţia la un doctor, jocurile sportive şi acrobatice, activitatea de filaj, de contabilitate, de funcţionar etc. sunt folosite de poet într-un mod extrem de ingenios pentru a realiza umorul său inconfundabil. Ce poate fi mai absurd decât să te adresezi unei instanţe pentru infracţiunea de omor... „a timpului", sau să depui o activitate de „autofilaj", în urma căreia să te „autodemaşti", sau

să fii *Funcţionarul lui Eros*, dar „să nu pui patimă", „mai mult să te faci că lucrezi" şi să nu laşi „naturile sentimentale / să facă ordine şi să ridice iubirea / Din nou la nivelul atins între cele două războaie, / Ca să nu mergem mai departe.../".

Acest tip de text, uşor de imitat, ce poate deveni manierist (în sensul negativ al termenului), este salvat ca prospeţime la Marin Sorescu prin ingenioasele împletiri între cele două domenii semantice de adâncime, pe care le dezvoltă textul. Astfel, arătam cum în poezia *Contabilitate*, operaţiile specifice acestei activităţi: „a face socoteală", „a trage o linie", „fac zero", „fac mai multe miliarde", „scriem una şi ţinem una" sunt aplicate pe diferitele momente ale vieţii: „cîteva momente cînd eram să fim fericiţi", „cîteva momente cînd eram să fim frumoşi", „cîteva momente cînd eram să fim geniali" etc. Ca la mai toate poeziile sale, finalul-surpriză este derutant şi plin de umor: „Şi, în sfîrşit, o soartă / Şi cu încă o soartă (de unde-o mai fi ieşit?) / Fac două. Scriem una şi ţinem una. / Poate, cine ştie, există şi viaţă de apoi/".

Intertextualitatea parodică este un alt procedeu mult folosit de poet, prin care produce efecte de ironie şi umor dintre cele mai neaşteptate.

Parodiind o anumită manieră de a scrie (de exemplu, a romanelor poliţiste, a basmelor), teme la modă, cum ar fi drama incomunicabilităţii, practica unor sinucideri în comun, transcendentalismul sau pur şi simplu mituri şi opere celebre, Marin Sorescu foloseşte parodia ca pretext pentru a realiza texte umoristice şi absurde cu aceeaşi finalitate tragică. Referindu-ne la una dintre poeziile analizate, *Simetrie*, unde eroului i se deschid în permanenţă două posibilităţi (ca în basm) şi el o alege întotdeauna pe cea nefavorabilă (ca în axiomele lui Murphy), am arătat că cele două domenii semantice în relaţie de analogie sunt „drumul în alternative simetrice" şi „viaţa omului", care se constituie tot din alternative, asemenea potecilor ce se bifurcă la infinit în cunoscuta povestire a lui Borges. Înţelesul cel mai adânc al poeziei poate fi acela al zădărniciei căutării alternativei existenţiale favorabile, întrucât rezultatul este acelaşi: inexorabilul sfârşit.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar putea însă ca cele mai eficiente procedee ale lui Marin Sorescu pentru realizarea ironiei, umorului şi absurdului să fie asociaţiile semantice pe porţiuni mici.

Un procedeu este „spargerea" expresiilor fixe ale limbii, care nu poate să ducă decât la umor şi absurd: „Udîndu-mi gîndurile pînă la piele"; „pericole de buzunar" cf. „carte de buzunar"; „Ce atîtea particule de legătură / Ca şi cînd n-am fi strîns uniţi". Iată şi o „etimologie" *sui generis*: „Binele şi răul din filosofie / S-au contopit şi s-au sudat organic / Într-o singură noţiune: „de bine de rău".

Folosirea bogatei omonimii care există în limba română, a şirului de asociaţii semantice din aproape în aproape, a transferului atributiv de tip „hipalagă" şi, în sfârşit, aluzia, atât de bine ilustrată în volumul *Poezii alese de cenzură*, sunt alte procedee prin care poetul conduce pe nesimţite lectorul spre un fior tragic, pe care nimeni altul nu a ştiut să-l îmbrace într-o ironie atât de subtilă şi într-un absurd atât de grotesc.

Dacă în *Limbajul poeziei româneşti neomoderne*, 2001, am pus în evidenţă inovaţiile de limbaj la nivel intratextual (pe diverse paliere de suprafaţă şi de adâncime), în acest volum am privit poeziile în mod global şi am pus în evidenţă câteva tipuri de texte mai frecvente, specifice perioadei 1960-1980.

De asemenea, configurând domenii semantice pe arii mari, la nivelul întregii opere a unor poeţi sau la nivelul întregii creaţii din această perioadă, am prezentat câteva simboluri autarhice şi unele teme predominante ale poeziei dintre '60 şi '80.

În strânsă corelaţie cu tot ceea ce am scris în această carte, vom încheia cu ideea că a doua jumătate a secolului XX a fost dominată de ştiinţă şi tehnologie. Descoperirile ştiinţifice, dar mai ales realizările tehnologice, unele la îndemâna fiecăruia dintre noi, sunt fascinante: să vorbeşti la distanţe foarte mari cu alte persoane, fără cabluri subterane, cu ajutorul unui minuscul aparat, să ştii doar la câteva secunde tot ceea ce se întâmplă pe mapamond şi în „transmisiune directă" să vezi cu proprii ochi

Scanned with OKEN Scanner

toate acestea pe un mic ecran, acolo unde locuieşti, luna („stăpîna mării") să devină un teren explorabil, iată minuni care uimesc pe oricine.

Dar tot ştiinţa a adus în aceste decenii spaime pe care omenirea nu şi le putea imagina: criza resurselor energetice şi de hrană, poluarea, efectul de seră, terorismul şi spectrul unui cataclism nuclear devastator sunt doar câteva dintre g r i j i l e care macină conştiinţele oamenilor în ultimele decenii.

Fiind cele mai sensibile antene ale vremurilor pe care le trăiesc, poeţii au transfigurat artistic, cu mijloacele lor specifice şi entuziasmul şi uimirea, dar şi spaima, pe care toate aceste realităţi le produc.

Dezvoltarea fără precedent a ştiinţei a vizat şi l i n g v i s t i c a, pe care poeţii generaţiilor '60 şi '70, în marea lor majoritate absolvenţi ai unor facultăţi filologice, au asimilat-o temeinic. Poate, şi din această cauză, ei au explorat mai mult ca niciodată potenţialităţile expresive ale limbii române.

Pentru a dezvolta temele obsedante ale sfârşitului de secol, poeţii au imaginat şi construcţii textuale adecvate, eliptice şi destrămate, fără conectori, şi cu aranjamente grafice dintre cele mai diverse şi ciudate.

Aspectele colocviale ale limbii şi narativismul fragmentat s-au asociat adesea cu o tematică a banalului şi cotidianului, excluse, de obicei, din universul de discurs al poeziei.

Dar, simbolurile, concepute pe un fundal metaforic de mare ingeniozitate, disimulate în texte dense, ermetice, incifrate, au dus mai departe ceea ce s-a creat mai de preţ în poezia românească modernă, aşa după cum alte aspecte ale poeziei dintre 1960 şi 1980 excelează în sensul curentelor avangardiste de la începutul secolului. Împreună, aceste direcţii formează un tablou derutant şi, deopotrivă, fascinant pentru cercetător, dar şi pentru cititor.

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. Volumul lui Dorin Tudoran, *Viitorul facultativ / Optional Future*, 1999, Editura Fundației Culturale Române, este tradus în engleză de Marcel Corniș-Pop și are o prefață de Ion Bogdan Lefter. În prezentarea (în engleză) de la sfârșitul cărții, se arată că poemele din acest volum au fost scrise înainte ca autorul să fie obligat să plece din țară (1985), deci, ele aparțin, în majoritate, perioadei de care ne ocupăm. De altfel, unele sunt chiar datate.
2. Lucrările principale ale lui Charles Sanders Peirce (1839-1914) sunt: *Cum să facem ideile noastre mai clare*, 1878; *Despre algebra logicii*, 1880; *Studii de logică*, 1883; *Logica regenerată*, 1896. La 150 de ani de la naştere, s-a început publicarea integrală a operei sale, încă neterminată. Noi am consultat volumele: *Collected Papers*, II, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1960; *Collected Papers*, VII-VIII, Cambridge Harvard University Press, 1958. Există şi o traducere în limba română din Ch.S. Peirce, *Semnificație și acțiune*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990, selecția textelor și traducerea fiind făcute de către Delia Marga.
3. Lucrările principale ale lui Charles Morris sunt *Bazele teoriei semnelor*, 1938, şi *Estetica şi teoria semnelor*, 1939 (*v. Signes, Lanhuage and Behaviour*, New York, Prentice Hall). Noi ne-am bazat foarte mult pe lucrarea sa *Signification and Significance. A Stady of Relations of Signs and Values*, Cambridge Mass., The M.I.T. Press, 1964, unde proiectează o perspectivă axiologică asupra semnelor.
4. Ferdinand de Saussure (1857-1913) a ținut celebrul său *Cours de linguistique générale* între 1906 și 1911. El a fost publicat postum, în 1915, de către elevii săi. Noi am folosit ediția publicată în 1922 de către Charles Bally şi Albert Riedlinger, Lausanne – Paris, Payot. Vezi şi observațiile lui Emanuel Vasiliu la teoria binaristă a semnului din următoarele articole apărute în 1986: *Încercare critică asupra teoriei „binariste" a semnului lingvistic*, în „Limba română"; *Definiția sensului sau definiția obiectului?*, în „Studii şi cercetări lingvistice"; *From de Saussure to Cratylus and backwards*, în

„Revue Roumaine de Linguistique" (trimiterile complete se găsesc în BIBLIOGRAFIE).

5. Noi am folosit ediția a treia: *The Meaning of Meaning*, London: Routledge Kegan Paul Ltd., 1966.
6. Lucrarea lui Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* a apărut în trei volume între 1923-1929. Noi am folosit traducerea franceză, făcută de Ole Hansen-Love și Jean Lacoste, *La philosophie des formes symboliques, I. Le langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.
7. Această direcție este prezentată și discutată pe larg de Paul Miclău în *Le signe linguistique*, Paris, C. Klincksieck, 1972.
8. O prezentare pe larg a diferitelor teorii privind simbolul face Tz. Todorov în *Teorii ale simbolului*, 1977/1983, București, Editura Univers.
9. Henri Morier, *Dictionaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1960. Vezi și Jean Chevalier, Alain Greerbrant, *Dicționar de simboluri* (trad.), București, Editura Univers, 1995. Vezi, de asemenea, articolul „Simbol", redactat de Angela Bidu-Vrănceanu și Mihaela Mancaș în *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, București, Editura Științifică, 1997. Să reproducem și partea esențială a definiției dată de Gh. Achiței simbolului în *Dicționar de estetică generală*, București, Editura politică, 1972: „simbolul reprezintă întotdeauna un semn referind aluziv, prin urmare incomplet vizual ori auditiv, despre ceva. Imaginația noastră este chemată să completeze cu elemente noi, indiferent de experiența deținută de fiecare, referința incompletă despre lumea din jur, proprie tuturor simbolurilor". Vezi și Val Panaitescu (coord.), *Terminologie poetică și retorică*, 1994.
10. Dintre lucrările străine citățm doar câteva, care ni se par importante pentru această interpretare: Susanne K. Langer, *Philosophy in a new key*, 1942/1969, Cambridge Mass., Harvard University Press, mai ales capitolele: II *Symbolic transformation*, III *The logic of signes and symbols*, IV *Discursive forms and presentational forms*; Northrop Frye, *Anatomia criticii*, 1957/1972 (trad.), București, Editura Univers, *Eseul al doilea*, *Faza formală: Simbolul ca imagine*, *Faza mitică: Simbolul ca arhetip*, *Faza anagogică: Simbolul ca monadă* (p. 99-146). Trecând în spațiul francez, vom cita pe Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, 1952, Paris, Corti, mai ales

Scanned with OKEN Scanner

capitolul I *Considerations sur le symbolisme*, unde chiar de la început spune: „Le symbole authentique, en effet, nait d'un adhésion directe de l'esprit à une forme de pensée naturellement *figurée*" (s.n.). Charles Mauron în cartea sa, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 1963, Paris, José Corti, analizează operele lui Mallarmé, Baudelaire, Nerval şi Valéry din perspectiva unor reţele de metafore obsedante care conduc spre un mit personal, adică spre un simbol psihanalitic.

La noi, din perspectiva motivării metaforice a simbolului, citãm studiul lui Tudor Vianu *Simbolul* din *Postume*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1966. În *Estetica*, 1983, Bucureşti, Editura Academiei RSR, scoasă sub egida Institutului de Filosofie, capitolul dedicat simbolului (redactat de Ion Pascadi) se bazează foarte mult pe ideile lui Tudor Vianu. Se mai vorbeşte de „ilimitarea simbolului artistic" şi despre natura lui „enigmatică", „ascunsă". Se mai spune că „semnificaţia lui este continuă, de mare densitate sugestivă, de natură alogică, sintagmatică şi integrativă, cu o predominanţă afectivă marcată, cu o sinonimie absentă şi o omonimie infinită, fiind dependent de expresia cu care este organic solidar, bazat pe o strategie personală, exprimată lung şi complicat" (p. 127).

Citãm şi câteva articole ale lingviştilor noştri pe această temă, începând cu 1980, în ordine cronologică: Irina Bădescu, *Câteva observaţii asupra naturii simbolismului*, 1981; Ivan Evseev, *Structura simbolului*, 1981; *Determinarea ontologică a simbolului şi semnului lingvistic*, 1982; *Nivelul simbolic în analiza textului literar*, 1982-1983; *Intertextualitatea simbolului arhetipal*, 1983; Mihaela Mancaş, *Semantica simbolului poetic*, 1983; *Sur les symboles obscurs*, 1985; *Despre semantica simbolului poetic*, 1985; Emanuel Vasiliu, *Câteva reflecţii asupra distincţiei semn / simbol*, 1988 (trimiterile complete se găsesc în BIBLIOGRAFIE). Într-o carte recentă a Emiliei Parpală-Afana, *Poetica. O introducere*, Craiova, 1998, se reia problema relaţiei dintre metaforă şi simbol: metafora simbolică (p. 173-174), metafora dezvoltată în simbol (p. 175), simbolul dezvoltat în metaforă (p. 175-176). Autoarea discută şi miturile simbolice arhetipale: pământul, apa, copacul, sămânţa.

11. De exemplu, Boris Tomaşevski în *Teoria literaturii. Poetica*, 1925/1973, Bucureşti, Editura Univers, numeşte partea a III-a a lucrării: *tematica*, unde

t e m a este definită astfel: „Într-o expresie artistică, diversele propoziții se află într-o corelație semantică și realizează, în consecință, o anume construcție unificată prin comunitatea ideii sau a temei. Tema (despre care vorbim acum) este unitatea sensurilor diverselor elemente ale operei. Se poate vorbi și despre tema unei lucrări, ca și despre tema părților ei componente. Tema este proprie oricărei lucrări scrise într-o limbă inteligibilă. Numai o operă transrațională este lipsită de temă, dar acesta este și motivul pentru care o lucrare de acest tip nu reprezintă decât o preocupare experimentală, de laborator, a unor școli poetice" (p. 247). Pe parcurs el arată cum se dezvoltă t e m e l e în diferitele genuri literare.

12. Vezi Ian Mukarovschi, *Studii de estetică*, 1948/1974, București, Editura Univers, tradus de Corneliu Barborică, care a scris și prefața *Destinul unui demers estetic modern*.

13. Maria Manoliu-Manea, în *Gramatică, pragmasemantică și discurs*, 1993: 72-73, se referă în note la mai mulți autori. Jean-Marie Marandin, 1988: 68-69, dă o listă completă a conceptelor ce definesc topica discursului: (i) conceptul (primitiv) „a fi vorba de x": un anumit discurs este despre x; (ii) ideea că o anumită comunicare este în relație cu x; (iii) ideea coerenței textuale: un anumit discurs este coerent pentru că spune ceva despre același obiect, dezvoltă aceeași temă; (iv) ideea importanței sau relevanței unui obiect sau a unui subiect în conștiința sau discursul / enunțul vorbitorului; (v) ideea perspectivei; (vi) ideea (mai recent avansată) de delimitare a unui domeniu – în discurs sau în conștiința vorbitorului – și, în sfârșit, ideea relevanței" (p. 73). Conceptul de „topică a discursului" este prezentat de Brown și Yule, 1984, cap. 3 și 4. Pentru conceptul topică / temă a propoziției vezi K. Lambrecht, 1986, unde discută și despre remă (*Apud* Maria Manoliu-Manea, 1993).

14. Ne referim, din cartea citată mai sus a Mariei Manoliu-Manea, la articolul *Inalienabilitate și topicalitate în limba română*: 72-89 și la partea a treia a cărții, *Gramatică și discurs*: 169-238.

15. Vezi Talmy Givón, *Syntax. A Functional-typological introduction* I-II, 1984, mai ales capitolele: **16.** *Contrastive Focus Constructions*: 699-738; **17.** *Marked-Topic Constructions*: 739-778; **18.** *Interclausal Coherence*: 825-892;

Scanned with OKEN Scanner

20. *The grammar of referential coherence: A congnitive reinterpretation*: 893-943.

16. Vezi T. Zolotova, *Roli remî v organizaţii i tipologhii teksta*, în „Sintaksis teksta", Moskva, 1979, care „menţionează dubla orientare funcţională a remei: în cadrul propoziţiei ea e în relaţie de opoziţie cu tema, corelând informaţia cunoscută cu cea nouă, semnificativă pentru actul comunicării; într-un cadru transfrastic, rema propoziţiei respective stabileşte relaţii semantice cu remele propoziţiilor succesive, relevând o remă dominantă a secvenţei textuale şi semnalizând unitatea ei semantică. Din punctul de vedere al valorii informaţionale rolul dominant în construirea unui text îl joacă rema, iar pentru structurarea textului mai relevantă este tema" (*apud* Alexandra Gherasim, *Raporturile text – metaforă în limbajul literar artsitic*, Rezumatul tezei de doctorat, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti, 1996: 7).

17. Citǎm doar câteva titluri pe care le avem la îndemână: Daniela Rovenţa-Frumuşani, *Sur la macrostructure discursive*, 1986; Emma Tămâianu, *Aspecte ale semanticii textului ştiinţific factual. Temă – remă*, 1991; Doina Bogdan-Dascălu, *Parafraza ca procedeu literar-artistic*, 1992; Liliana Hoinărescu, *Stratificarea semantică a textului narativ în proza lui Constantin Ţoiu*, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

În atenția librarilor și difuzorilor de carte:
Contravaloarea timbrului literar se depune
în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 2511.1 - 171.1 / ROL B.C.R. - UNIREA

Redactor și tehnoredactare computerizată: Mihaela PINTICĂ
Bun de tipar: 15.06.2003. Apărut: 2003

Lei 9,00

DE ACELAŞI AUTOR:

- *Analiză şi interpretare*, 1972, Editura Ştiinţifică (coautor).
- *Receptarea poetică*, 1980, Editura Eminescu.
- *Analiză de texte poetice*, 1986, Editura Academiei (colaborator).
- *Negutătorul de vise. Poem*, 1993, Editura Centaurus (pseudonimul Rina Roman).
- *Textul poetic*, 1995, Editura Eminescu.
- *Limbajul poeziei româneşti neomoderne*, 2001, Editura Eminescu.
- *Modalităţi de edificare textuală în poezia românească neomodernă*, 2002, Editura Academiei Române (Conferinţele Academiei Române).

LUCRARE COLECTIVĂ (Institutul de Lingvistică din Bucureşti şi Universitatea din Craiova):

- *Dicţionarul toponimic al României. Oltenia*,
  Editura Universitaria, Craiova
  vol. I, 1993 (redactor şi coresponsabil de volum);
  vol. II, 1997 (colaborator);
  vol. III, 2002 (colaborator);
  vol. IV, 2003 (redactor, etimologii, revizie).

ISBN 973-23-1330-7

Scanned with OKEN Scanner